

BBC 音乐导读 28

拉赫玛尼诺夫 管弦乐

Rachmaninov Orchestral Music

Patrick Piggott 著

王次炤　常罡 译

花山文艺出版社

图字：03—98—006 号

图书在版编目（CIP）数据

拉赫玛尼诺夫：管弦乐/（英）皮格特（Piggott，P.）著；王次炤 常罡译．—石家庄：花山文艺出版社，1998
（BBC 音乐导读；第 28 册）
ISBN 7-80611-666-4

Ⅰ.拉… Ⅱ.①皮… ②王… Ⅲ.拉赫玛尼诺夫，S.V.（1873～1943）-管弦乐-音乐欣赏 Ⅳ.J627

中国版本图书馆 CIP 数据核字（98）第 26120 号

BBC 音乐导读 28

拉赫玛尼诺夫：管弦乐

Patrick Piggott 著　王次炤　常罡译

责任编辑：张国岚　**装帧设计**：苇　子

美术编辑：赵小明　**责任校对**：李　鸥

出版发行：**花山文艺出版社**（河北省石家庄市和平西路新文里 8 号）

印　　刷：河北新华印刷一厂（保定市省印路 102 号）

经　　销：**新华书店**

787×1092 毫米　1/32　3.875 印张　62 千字　1999 年 4 月第 1 版

1999 年 4 月第 1 次印刷　印数：1—5,000　定价：7.00 元

ISBN 7-80611-666-4/G・59



目 录

前 言

拉赫玛尼诺夫作曲家与钢琴家的双重生涯，使后人对他产生了许多误解。其中之一就是认为他主要是一位钢琴音乐的作曲家，不过偶尔写一点蛮不错的钢琴以外的其他作品，这种误解至今还甚为流行。另一种误解则是认为由于他是一位如此卓越的演奏大师，他的管弦作品必然在风格上趋向钢琴化，更像是管弦化了的钢琴音乐。当初，李斯特（Liszt）也曾遭受过这种误导舆论的批评。实际上，尽管拉赫玛尼诺夫的钢琴独奏音乐写得非常美妙，但其数量并不很多，充其量不过是两首奏鸣曲、两组变奏曲和五六十首小品。而在另一方面，他的歌剧、合唱作品、歌曲、室内乐以及管弦乐等则构成了他全部作品中庞大而重要的组成部分。而且，在这些广泛多样的音乐形式里，他写作起来与写钢琴音乐同样得心应手。以下几点时常被人们忽略：首先，拉赫玛尼诺夫不仅是作曲家、钢琴家，还是一位极具天赋的指挥

家，他在歌剧院里的表现与在音乐厅里同样辉煌；其次，虽然兹维列夫（Zverev）的严格训练加上他自身的天才，使他在很小的年纪就获得了惊人的钢琴技巧，然而这并不妨碍他后来在莫斯科音乐学院又接受了综合的和非常全面的音乐教育；还有，他在俄国音乐生涯的鼎盛时期中，虽然也以指挥家和钢琴家而享有盛誉，但最被人称道的还是他的作曲家的身分。

拉赫玛尼诺夫还一直在蒙受着其他一些错误观念的困扰。我们可以听到一种说法，拉赫玛尼诺夫在 1917 年离开俄国，并在他四十五岁时决定选择了国际音乐大师的生涯之后，他的创作力逐渐衰竭了。必须承认，有关这一错误观念，拉赫玛尼诺夫本人也有应该指责之处。当他的朋友梅特纳（Nikolai Medtner）问及为什么他不再写作了时（真不知道梅特纳这个让人哭笑不得的问题究竟是什么时候提出的?），他答道："当旋律离我而去时，我如何能写作呢?"这句名言被后人过分地滥用了。实际上，所谓"旋律"（人们都曾认为这里所说的旋律是指创作的冲动，因为从他在俄国所写的最后的作品——《图画练习曲集》［Etudes-Tableaux，Op. 39］中可以看出，作曲家对旋律的关注已让位于对结构和音响的实验以及对某种气氛的营造）从来没有离他而去，

这一点从他最后十年的作品中清楚地显示出来。然而传说的影响是很难消除的，何况这个传说至今还被当代的俄国人孜孜不倦地传播着，在他们看来，一位俄罗斯作曲家一旦离开祖国的土壤就只能陷入沉寂。这种看法丝毫不顾及事实，一个很简单的事实就是，在本书中所论及的十二首作品里，有六首是写于俄罗斯之外的地方。同时这种看法还置其他一些富于创造力的俄罗斯流亡艺术家的作品于不顾，这里仅举出几位：贝诺埃斯（Alexandre Benois）、纳博科夫（Vladimir Nabokov）、夏加尔（Marc Chagall）以及斯特拉文斯基。更不用说还有普罗高菲夫（Prokofiev，他在流亡时期所写的作品丝毫不亚于他回国后的创作），以及梅特纳本人，他不管到哪里都没有间断过创作，从不考虑周围的环境如何。至于说到拉赫玛尼诺夫本人，有着另一位流亡者（他所热爱的肖邦）的音乐时时萦绕在他的耳边和指畔，他怎会真正相信令他无法进行创作的原因是由于他与祖国的分离，而不是由于他受国际钢琴演奏大师身分之累过于忙碌所致呢？

他对自己作为一名作曲家面临的困扰所作的评论也经常是自相矛盾的。有时他坚持说自己不适合写长篇的交响曲，表示再也不动笔写作大型管弦乐作品；可是他

也曾抱怨说写作短篇的钢琴小品是最艰巨的事情，简直是受罪，在这时他又觉得写管弦乐曲要容易得多了，因为只要一想到各种乐器丰富的音色，就足以给他带来灵感。他对自己钢琴演奏态度同样自相矛盾：有时他对演奏感到厌恶，把它当成一种负担、一种单调乏味的苦差事；可是当有人出于对他身体状况的考虑劝他隐退的时候，他又觉得无法面对没有音乐会的生活——音乐会简直已经成了他生存的意义所在。据拉赫玛尼诺夫夫人最近出版的回忆录[1]中透露：像许多艺术家一样，他也时而会变得喜怒无常，有时会充满忧郁，而另一些时候截然相反。梅特纳那愚蠢的问题如果是在别的日子提出来的话，也许就会得到完全不同的回答。

还有一种有关拉赫玛尼诺夫音乐的极端错误的说法，至今还被一遍一遍地重复着，说他的音乐风格是世界主义的，语汇的运用缺乏俄罗斯的特征。这种论调最愚蠢的鼓吹者之一就是鲁恩（van Loon），他把拉赫玛尼诺夫与居伊（César Cui）的音乐同列为带有“西方主义”（一个带有贬义的词汇）色彩的一类。这种说法对于居伊来说是否贴切，我们姑且不去管它，毕竟他是一

---

[1] 《Novyi Zhurnal》，No.103（New York，1970）。

个比利时后裔。但对拉赫玛尼诺夫来说，这纯粹是一派胡言，他的作品深深植根于柴科夫斯基（Tchaikovsky）、穆索尔斯基（Mussorgsky）和林姆斯基-高沙可夫（Rimsky-Korsakov）的音乐之中，而更重要的是它还植根于俄罗斯东正教的传统音乐之中。如果在大街上随便问一位去听音乐会的当代俄国人，什么样的音乐对他最有吸引力，十之八九都会回答柴科夫斯基和（或）拉赫玛尼诺夫，偶尔也有人会答斯克里亚宾（Skryabin，现今俄国流行着有趣的斯克里亚宾热）。斯特拉文斯基称柴科夫斯基是最具俄罗斯风格的作曲家，当他说这话时他很清楚其含义：柴科夫斯基的音乐，外表上看是世界性的，但它却总是与俄罗斯的“心灵”息息相通。拉赫玛尼诺夫虽然比起柴科夫斯基来略逊一筹，但他的音乐也以其特殊的方式触动了俄罗斯人的心，所以也在他的祖国受到人们的尊崇。他的故乡伊凡诺夫卡（Ivanovka）也因此而受益，被重新修建成当初他居住时的样子，把它变成了一个圣地，还为朝圣者们修建了一座豪华旅馆。过不了多久，这里就会成为仅次于克林（Klin）的柴科夫斯基博物馆的又一个国家级的文化名胜了。

不过尽管有着很强的俄罗斯音乐特性，或许应该说正因为有了这种特性，如同柴科夫斯基那样，拉赫玛尼

诺夫的音乐对整个世界都有着很强的吸引力。无数封信从世界各个角落寄来，其中大多数都是用令人感动的言词向这位作曲家表示感谢，感谢他的音乐深深地打动了他们。同样令人感动的是拉赫玛尼诺夫对这些来信所表现出的热心与真诚，他一一回复他们，不惜为此花费了很多本可用于创作的宝贵时间。即使像这样给千百万人带来快乐的音乐，多年来也没有幸免于许多非难，时至今日，在对它的一片喝彩声之外，也还存在着误解甚至敌视。这种对拉赫玛尼诺夫评论中的两种截然不同的态度，在美国作家萨尔兹曼(Eric Salzman)的笔下鲜明地表现出来，他最近同时发表了两篇有关拉赫玛尼诺夫的文章，一篇题目叫“是”(Da)，另一篇叫“不”(Nyet)[1]。这至少表明了一点，对拉赫玛尼诺夫作品的最终评价还是一个悬而未决的问题，有待我们自己作出判断。进一步熟悉他的主要作品，其中包括他绝大部分的管弦乐作品，将有助于我们作出正确的判断。

---

[1] 刊载于《Stereo Review》，Vol.30，No.5（New York，1973）。

多样化的管弦乐作品

《岩石》Op.7

虽然拉赫玛尼诺夫早期的交响诗《岩石》（The Crag）是他最早发表的管弦乐作品，但这并不意味着是他第一次为管弦乐团作曲。十三岁的时候，他就将当时刚刚发表不久的柴科夫斯基的巨作《曼弗列德》（Manfred）的总谱缩编成钢琴二重奏（从中学到许多配器的知识）。从那时起直到他二十岁创作《岩石》，每年他都写出一首或几首管弦乐作品。其中包括一首《f小调诙谐曲》（似应为d小调，但原文如此——译注），写于他十四岁那年；一首钢琴协奏曲，已写出草稿但未能完成；一首不完整的交响作品——像柴科夫斯基的同名交响曲一样，这首作品也是根据拜伦的诗剧《曼弗列德》而写的，其中至少有一个乐章已经完成；一部组曲，现

已找不到；还有一首后来被列为他的作品第一号的钢琴协奏曲，这首作品多年后被大刀阔斧地修改过，而且至今仍被钢琴家们作为音乐会的保留曲目；一首尝试写作的《d小调交响曲》，它的第一乐章被保留下来；还有一首交响曲，据说已经完成但又马上被扔在一边；一首交响诗《罗斯季斯拉夫王子》(Prince Rostislav)，根据托尔斯泰（Alexey Tolstoy）的叙事诗而作；最后还有一部歌剧《阿列科》（Aleko），其中有一些纯管弦乐的段落（两首舞曲和一首间奏曲）。在这些作品中，拉赫玛尼诺夫对管弦乐团的运用越来越自如，另外他从《阿列科》的排练和演出中（1893年春天）无疑也获得了非常有价值的实际经验。

尽管《岩石》这首作品中可供展开所依据的素材很少，其本身又是相当含混而贫乏的，但其中还是清楚地显示了他从大量配器实践中得到的有益经验。柴科夫斯基对这首作品还是相当赏识的，他把它列入了计划在1893年冬天到欧洲演出的节目单中，可惜由于他在那年十月突然去世，演出未能实现。

人们觉得奇怪，拉赫玛尼诺夫这首曲子中的什么东西能让那位通常是十分苛刻而且又是刚刚写完《悲怆交响曲》（Symphonie Pathétique）的作曲家忽然变得如此兴

奋呢？难道仅仅是因为这位年轻的作曲家在风格上明显地与他本人一脉相承吗？还是因为他从这首作品中看出了一些优秀的素质？尽管这些素质从我们今天的角度看来并不那么明显，因为我们已经知道拉赫玛尼诺夫的才华和其后的发展方向。当然，一首作品是否具有长久的艺术价值需要经过严格的考验，它并不取决于该作品的现代性或技巧性；可是当我们了解到《岩石》与德彪西（Debussy）的《牧神的午后》（Prélude à l'aprèsmidi d'un faune）恰巧是同时期的作品时，我们就会明白，拉赫玛尼诺夫绝不是一位先锋派的作曲家，即使在他二十岁时也毫无这种倾向；尽管如此，柴科夫斯基——如果他能够活着听到德彪西那首标新立异的作品的话，他大概不会喜欢的——还是坚信他所推崇的这位年轻人一定会成为未来音乐的先驱，至少对俄罗斯音乐来说是这样。他这种高度的评价是来自对拉赫玛尼诺夫最早的几首作品的判断中，而《岩石》是其中他所听到的最后一首。

也许正是作品中（该作品忠实地反映了拉赫玛尼诺夫所依据的原作精神，那是契诃夫〔Chekhov〕的一个短篇小说，讲述的是一位年轻女子与一个比她年长许多而又命运悲惨的男人邂逅相遇，继而分离的伤心故事）

那有些病态的、甚至相当压抑的气氛吸引和感动了柴科夫斯基，并使他能够原谅其中那些他不可能没有注意到的技术上的缺陷。毫无疑问，要想更好地欣赏拉赫玛尼诺夫这首交响诗，首先应该弄懂莱蒙托夫（Lermontov）所写的《岩石》中的诗句：

一小块金色的云朵
在那巨石的胸膛上度过黑夜

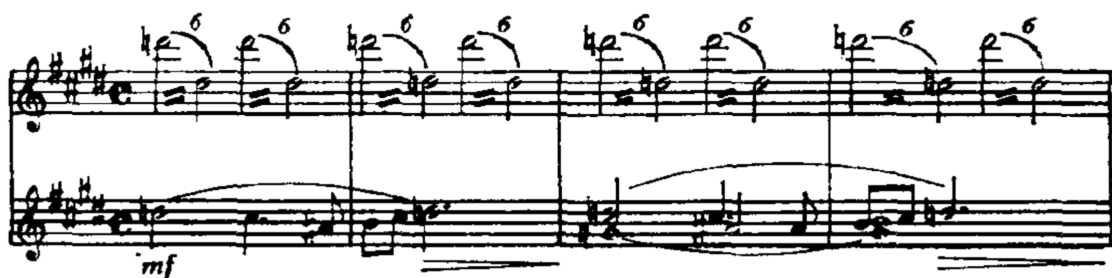
拉赫玛尼诺夫把这两句诗写在总谱的前面，用来象征契诃夫小说中的人物。实际上，契诃夫自己也是把这两句诗作为那篇小说的题记的。

拉赫玛尼诺夫何不明智一点，在解释他作品的真正含义时坦率一些呢？也许他是觉得契诃夫那使人动情的故事（如果缩编成故事梗概，不外是两个陌生男女在小客栈里度过一个充满感情色彩的夜晚），会使那些主宰着十九世纪九十年代莫斯科音乐社会的、手持长柄眼镜的贵族遗孀们感到不快。同样，对于晚期维多利亚女王时代的英国听众来说，这种故事恐怕也是不能接受的。拉赫玛尼诺夫曾于 1899 年在女王大厅面对这些听众，指挥皇家爱乐乐团演奏了这首作品。

虽然柴科夫斯基对《岩石》有着很高的评论，但这首作品在当时没有、以后也从未获得过太大的成功。这倒不是人们对它有什么偏见（虽然《音乐时代》〔Musical Times〕的批评家话说得不太友好，说它的主题“在唯唯诺诺的半音中爬来爬去”），他们只是觉得这首作品太含糊、太不实在，直到现在也还是这样认为。这位年轻作曲家的配器是无可挑剔的，可是他过分地依赖于对那些短小乐句的重复，尽管他通过改变调性、音区、速度及变换乐器来把这些乐句加以翻新，最终还是由于过多的重复而使人无法忍受。好在那个由大提琴和低音提琴奏出的、阴郁的开始主题倒没有被过分重复：它惟一的一次再现留到了全曲的最高潮之处，在乐团的大全奏之下，以刺耳的宏大音量响起。这个短小的主题以及其后在旋律上与之相关的一个动机（也是由低音弦乐演奏），似乎代表着契诃夫小说中那个男子的悲剧形象（莱蒙托夫诗中的“岩石”），而那个上下翻动、富于装饰色彩并由柔美的木管演奏的琶音音型，和那个以长笛独奏为特征的迷人小插段，则似乎代表着“云”——契诃夫小说中的年轻女子。她倾听着那个男子讲述的悲惨经历，起初只是带着一点点兴趣，后来却投入越来越强烈的感情。

这几个“女性化”动机中的一号动机出现的次数大大超过了其应有的范围，不过这还不算什么，他对整个作品的主题（后来被证明是主要主题）处理上的失误更为严重。那是一个两小节的短小乐句：

谱例 1



拉赫玛尼诺夫试图从这里发展出一个富于浪漫派感情色彩的柴科夫斯基式的主题，用独奏的木管、飘荡的弦乐和大肆渲染的伴奏来完成。但实际上他只是完成了一连串的反复，中间偶尔出现一个与主题一样短促的答句来解脱一下。作品这部分的失败反映出其最大的缺陷：拉赫玛尼诺夫好像对他的“短小乐句”着了魔，这种“短句”在当时对他来说似乎有着决定性的重大意义，直到他创作下一首作品《三重奏》（Trio，Op.9）时仍笼罩在这种魔力之下。这首《三重奏》是他为了纪念柴科夫斯基而写的，里面也出现了相同的乐句，虽然没有半音的变化，但仍能从变奏乐章主题的开放小节中清楚地辨

认出来。

1908年，拉赫玛尼诺夫在给他的朋友莫罗佐夫（Nikita Morozov）的一封信中提到，他经常为他的三首早期作品而忧虑：《第一号钢琴协奏曲》、《第一号交响曲》和《吉普赛主题随想曲》（Capriccio on gypsy themes，Op.12）。他写道：“我多想看到它们是正确和适当的呀！”虽然他没有把《岩石》列在其中，但这并不意味着到那时他还没有意识到它的缺陷。大概像许多作曲家一样，拉赫玛尼诺夫对自己早期作品的价值都不太看重（他曾于1925年拒绝出席《阿列科》在纽约的演出），不过他觉得这里提到的这三首作品比其他的更需要“拯救”。拉赫玛尼诺夫究竟能把早期的作品修改得多么出色，只要看看他1917年对《第一号钢琴协奏曲》的改编就知道了，可惜的是他没能腾出时间把其他早期的作品都像这首一样拿来重写。《岩石》至今保持着当初创作时的样子（虽然也有几处有特色的乐句上的变动）——配器十分出色，显然是得益于柴科夫斯基。它相当准确地反映出遭受挫折与悲伤的感受，以及契诃夫原著中的那种温柔气息，那篇小说赋予了拉赫玛尼诺夫这首曲子一个神秘的标题，可是由于它的主题太模糊，使得如今人们只是出于好奇才偶尔将它重新

演奏一下。

《吉普赛主题随想曲》Op.12

我们不应被这首作品那交替变换的名字所迷惑，《波西米亚随想曲》（Capriccio Bohémien）——有时节目单上会这样写，实际上第一版的封面上也是用这名字。在法语里，“波西米亚”一词就相当于“吉普赛”，但是它还有别的意思。我们应该指出，波西米亚（斯美塔那〔Smetana〕和德沃夏克〔Dvo řák〕的故乡）这个词与随想曲连在一起，远不如它与摩杰（Murger）的小说《Bohemians》，或是普契尼（Puccini）的歌剧《La Bohème》联系起来那样适宜。这首曲子的俄语名字“na tziganskiye temyi”（以吉普赛主题）实际上是再恰当不过的了。

人们都以为它从一开始就是一首管弦乐曲，实际上它最早是为两架钢琴而写的，后来才被配器成为管弦乐曲。从这首作品的被题献者罗第申斯基（Pyotr Lodyzhensky）的名字上，我们可以得知作曲家为什么用吉普赛主题作为素材，因为罗第申斯基的夫人安娜有着吉普赛血统。在这之前，拉赫玛尼诺夫已经将他发表的

第一首歌曲题献给这位夫人，而且她名字的缩写还出现在拉赫玛尼诺夫《第一号交响曲》的总谱上，那首交响曲是在他完成这首随想曲后不久着手创作的。

首先应当承认，尽管这首《吉普赛主题随想曲》配器写得很有效果，但它也还算不上拉赫玛尼诺夫的重要作品之一。其中包含他自己特殊风格的东西太少了，甚至比更早创作的音诗《岩石》还要少，人们很难透过这首作品猜出作者是谁。拉赫玛尼诺夫在 1894 年 7 月给他的朋友斯洛诺夫（Mikhail Slonov）的一封信中提到，他已完成了这首曲子的钢琴二重奏谱，可是在着手配器之前，他打算再浏览一下其他作曲家的谱子。大概是林姆斯基-高沙可夫那首五光十色的《西班牙随想曲》和柴科夫斯基那首同样辉煌的《意大利随想曲》等这一类作品的成功，促使这位年轻的作曲家也想步其后尘，试着用民间曲调写一首幻想色彩的管弦乐曲，而且上面提到的这两首作品恐怕也是他在为自己那首随想曲配器之前认真研习过的。不过尽管配器精美可以算得上其一大特色，但毕竟拉赫玛尼诺夫这首随想曲，不论从大师风范上还是从鲜明色彩上，都无法与那两首先驱之作相媲美。在曲式上它们之间也有所不同，柴科夫斯基和林姆斯基-高沙可夫沿用了类似李斯特《匈牙利狂想曲》的

那种布局，也就是把一些鲜明对比的材料像万花筒一般排列组合起来；拉赫玛尼诺夫用来构成其作品核心的则只是几个简短的动机，而且这几个动机又通用于全曲的各个部分，有时是以一种交响化的手法来展开，而更多的则是以自由变奏的方式来处理。这种构思本身倒是没什么不好，如果它能够在作品中贯彻得更出色一些的话，可能还不失为一种民谣式幻想曲的新鲜尝试。实际上这种尝试从格林卡时代开始，一直是许多俄罗斯作曲家所热衷的。可是这首随想曲给人的印象是写得太仓促了。那些吉普赛主题本身就没什么特色（或许联系到罗第申斯基一家来看它们是有特色的），而对它们的处理手法更是毫无新意，这是这首作品的一大缺陷，对于听众来说，这一缺陷仅仅靠丰富多彩的配器是无法弥补的。这以后的许多年，拉赫玛尼诺夫一直后悔出版这首作品。他在 1908 年写的一封信中说，一想到这首曲子他就“害怕”，他希望有时间能够重新修改这首作品，可惜他没能做到。

这首随想曲是 E 大调，分为性格各异的三个段落。第一段是由一个引子开始的，这个引子是全曲中最具特色的段落：一个持续的、令人震撼的鼓点节奏作为背景，在这背景上出现了一些舞蹈动机的片断，先是缓慢

地，逐渐加快速度，情绪越来越亢奋，直到爆发出一个辉煌的高潮。这时鼓点节奏被转移到铃鼓上，这里应该提到，铃鼓的起源与吉普赛人有关。这段强烈的音乐来得快，去得也快，乐团渐渐回到开头那种阴沉的色彩，轻柔却又躁动的鼓声渐渐隐去直至一片沉寂。音乐进行到这里还没什么可挑剔的，然而败笔就从这里开始了。在引子中，拉赫玛尼诺夫一直在低音声部上用着一个主音的持续音，接下来他又把这东西几乎用在整个第一段中。在紧接着引子的悲伤的慢板的葬礼进行曲风格的段落中，除低音提琴外的整个弦乐团情绪激动地倾诉着一个哭泣的旋律时，那个主音持续音一直在下面持续着，而且是以一种滞怠、拖沓的步伐出现在每小节的第二拍(乐曲是3/4拍的)。那个色彩浓重、带有哭泣音调的主题是从隐含在引子里的舞蹈动机中衍生出来的，这个主题在弦乐团刚刚奏过之后，又由独奏的竖笛紧接过来，并辅以弦乐轻巧的伴奏（颤音和拨弦）和三角铁铃鼓那奇妙的丁冬之声的装饰。此时那个主音持续音已开始让人厌倦，可是它却一直持续在竖笛独奏的整个段落中，甚至当一个转了调的新的主题在长笛上出现时仍不停歇，在长笛那温柔哀婉的旋律下面，低音几乎一直保持在E音上（这时调性已转到关系小调升C上)。只是

到了结束句中，那个在此之前一直没断过的踏板装置才停了下来，从而使一组结束句得以在新的调性上出现。

接下来是一个速度平稳的行板段落，这里音乐终于摆脱了持续低音，开始自由自在地漫游，它在一连串不同的调性上，对那个长笛旋律的动机进行宽广的展开。《随想曲》的这个中部比起作品的其他部分来，包含着更多的个人感情色彩（也就是在这一段中，可以看出青年拉赫玛尼诺夫的风格特征）。随后乐曲达到了一个情绪热烈的高潮，小提琴拉出的搏动的节奏与那个吉普赛哭泣音调阴郁的再现相对峙，在这里那个音调是由小号和长号奏出的。整个行板段落由大提琴独奏的两个经过句结束，这两句使人回想起那个长笛主题的开头。大提琴那忧伤的乐句两次被打断，先是由竖笛接着又是双簧管，预示了最后一段的主要主题。这是一个活跃的三度音程的舞蹈动机，它并没有突出的吉普赛风味（风格上倒像是典型的俄罗斯风格），可是在处理上却明显地使用了一种吉普赛乐队演奏时所特有的粗野放任的方式，这些吉普赛人的乐队在拉赫玛尼诺夫青年时代的俄罗斯随处可见。这段舞蹈终曲在配器上写得还算色彩丰富且恰如其分，可是那几个老是以三度或六度音程出现的短

小乐句一成不变的反复，以及乐团上方声部那缺少变化的织体，却暴露出作曲家对这类素材的掌握缺乏经验。除了段落开始那四小节的乐句，这里的主题几乎全是从那个“哭泣”动机和那个长笛旋律中衍生出来的；不过也有一个新的动机。一个“东方式的”小装饰乐句，这个小装饰句给作品加入了一些异国情调（与前后衔接得还挺合适），并且为使用不规范的空心五度音程和特殊效果的远关系转调提供了一个机会。这个装饰句音型在一个短暂的极缓慢的乐句中最后一次简捷而清晰地出现，暂时打断了旋律的舞蹈律动，然后一个急速的尾声使整个随想曲结束在一种令人鼓舞的气氛中。

《死之岛》Op.29

像德彪西的音乐一样（虽然他们很多方面并不一致），拉赫玛尼诺夫的管弦乐作品有不少是从绘画或文学作品中得到启示后而写出的。但他通常对这类灵感的来源三缄其口，在发表作品时不加任何说明性标题。他这样做是聪明的，他很清楚自己那首不成功的《第一号钢琴奏鸣曲》即使加上“浮士德奏鸣曲”的标题发表出来也不可能变得更好一点（这首作品依据一个不为人知

的思路，这思路与李斯特的《浮士德交响曲》如出一辙）。再以那首出色的《b小调前奏曲》Op.32之十为例，即使不知道这首曲子背后那些形象化的东西，也不妨碍人们把它认定为拉赫玛尼诺夫最有造诣的作品之一。

在以后的许多年里，拉赫玛尼诺夫喜欢用“图画练习曲”作为他的一些小型作品的标题，由此可以看出他在一定程度上承认这些作品有很多是出自一种绘画的思维。不过惟一一首比较成熟的、他自己公开承认与另一类艺术作品有着直接关系的作品，就是这首交响诗《死之岛》(The Isle of the Dead)，其创作灵感出自于勃克林（Arnold Böcklin）一幅曾经十分出名的同名油画。

拉赫玛尼诺夫1909年在他的创作顶峰时期写下的这首作品，无疑是他的代表作之一。这首作品的主题恰好非常适合于他（我们不能想像假如拉赫玛尼诺夫也为勃克林那幅画的姐妹篇“生命之岛”写一首音乐的话还能获得如此的成功）。他曾在一封给美国女诗人莎吉尼安（Marietta Shaginian）的信中说过，在伤感与快乐这两种主题中，他更偏爱前者。他写道：“光明、欢快的色彩与我合不来。”在勃克林那阴郁的、气氛浓烈的绘画

中，拉赫玛尼诺夫找到了他所需要的一切：阴森森的黑影、那种死亡就在眼前并且神秘莫测的感觉、甚至还有一种明显而且非比寻常的节奏感，这一切都通过以下画面为他准备出来：冥府渡神不停地把桨缓缓插入冥河那漆黑的水中，穿过这河水，他要将刚离人世的灵魂摆渡到另一个世界中去。而实际上拉赫玛尼诺夫音乐的创造力量，已经把听众带到了一个比那位瑞士画家的作品所提供的范围要大得多的幻想世界。这里还应该指出一点，勃克林这幅画所以能够激起拉赫玛尼诺夫创作灵感，更多是在于它的主题，而不在于它的艺术特质。
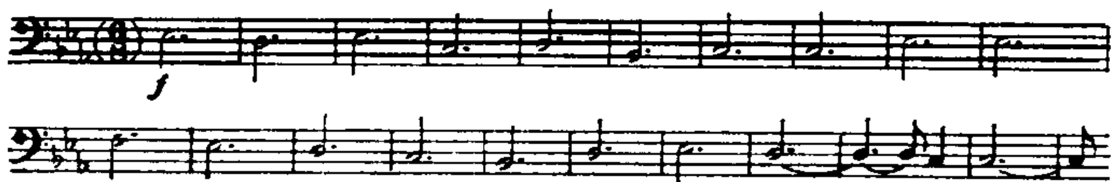
人们会很自然地把荣誉给予勃克林，因为是他以其想像力把彭第科尼斯（Pondikonisi）❶——与克福海岸（Corfu）相对的一个很小的小岛，岛上的柏树林中耸立着一座教堂，这里曾是倒霉的奥地利女皇伊丽莎白最喜欢的避难所——描绘成一个他幻想中的神秘的、神话般的“死之岛”；然而两位艺术家比较起来拉赫玛尼诺夫略胜一筹，他的交响诗大大超越了画家的油画，这一点

---

❶ 有些权威人士认为这个岛实际上就是位于第尼安海（Tyrrhenian）的彭蒂尼群岛（Pontine）中的主要岛屿彭扎岛（Ponza），勃克林的画就是以这里为原型的。

不仅体现在细节的优美上，还体现在其幻想性以及感情的深度上。此外这个主题（实际上是任何一个与死有关的主题）对拉赫玛尼诺夫还有另一层的吸引力，那就是使他得以有机会使用《怒神之日》（Dies irae）的主题动机，这个作为送葬歌曲的古老的素歌主题自从被柏辽兹在他的《幻想交响曲》中展示出其可塑的潜力之后，一直对作曲家们有着强烈的吸引力。

谱例 2



大概是在柏辽兹去俄国访问时，特别是 1867 年那次，首次向俄罗斯作曲家们介绍了这首素歌那变化无穷的潜在可能性，虽然李斯特使用同一主题的《死之舞》（Totentanz）变奏曲对他们也有过一定的影响。此后有许多作曲家都用这个素歌主题作为死亡的一种音乐上的象征，其中包括柴科夫斯基（有好几次）、雷斯皮基（Respighi）以及近现代的肖斯塔科维奇（Shostakovich）和达拉皮科拉（Dallapiccola）等。然而他们谁也没有像拉赫玛尼诺夫这样频繁地使用这个主题。

俄罗斯东正教教会歌曲对拉赫玛尼诺夫最早期的旋律风格有着很大的影响，可是这首《怒神之日》的主题（虽然它属于罗马天主教，而且不符合东正教的礼仪）对他的影响更大。在《死之岛》中他对这个主题使用得非常谨慎：它从没有完整出现过，可是它的影响却渗透至全曲。开头的音乐只是在表现冥府渡神的桨缓慢地划水，通过使用每小节五个八分音符的节奏来达到这种效果，那五拍子通常是这样分的 ♫ ♫♩ ，不过这种分法有时也被颠倒过来。调性是 a 小调，速度为慢板，很长一段时间里，起伏的动机下面一直有一个持续的主音持续音，这个从大提琴上出现的动机是使全曲统一的一个主要因素。《怒神之日》主题的第一次暗示是由一支独奏法国号所奏出的，它只是开始的三个音符，并且与 5/8 的节奏相对立。令人称奇的是，拉赫玛尼诺夫最多也不过只用了这个主题中的几个音符，然而他的音乐中却充满了一种庄严哀悼的感觉，即使不知道这首作品与勃克林那幅画的联系，当我们一听到它，也会很容易地联想到 D.H. 劳伦斯（Lawrence）那首动人的诗篇《死亡之船》（The Ship of Death）所提示出来的一幅幅画面。

用音乐的语汇把勃克林画中的气氛准确地传达出

来，拉赫玛尼诺夫以此显示出这时他在展开音乐素材方面已经相当熟练。通过在开始的“划船”音型上仅仅增加一点材料——《怒神之日》的几个音符和一个以上下行半音阶为基础的节奏型的变幻——他构筑了一个气势宏大的交响性的框架，在这当中不时由铜管乐以庄严的和声吟唱出的《怒神之日》乐句，给人一种随时可能显露出来的威严之感。大部分和声都被持续音连接起来了，配器上也着重突出低音区和暗淡的色彩。但是渐渐地，随着在e小调上掀起的高潮，音乐达到了一个声响超出听众预料的剧烈顶点——仿佛是勃克林想像中的海岛上那长满巨大树木的峭壁。此后，随着紧张度的减弱，我们突然领悟到这时已经渡过冥河，渡神收起桨，小船静悄悄地靠了岸，那些被送走的幽灵们离开小船，走过最后的通道，进入那陌生的世界。这一段的音乐变得更加富于造型的力量；小船轻轻驶向停泊处，这时《怒神之日》那警号般的音调最后一次回响，之后，随着幽灵们走进柏树林，音乐出现一段激情的宣泄，表现那些幽灵们对就要永远离去的人世间悲欢的那种依依不舍的诀别。

这里作曲家面临一个非常困难的考验时刻，可是拉赫玛尼诺夫用了一个可以说是他全部作品中最动人心弦

的抒情段落，十分出色地通过了考验：这是一个热情、悠长的降 E 大调旋律，开始只是由上声部的弦乐和木管奏出，但随着音乐紧张度和复杂性的增加，乐团的织体和力度都大幅度加强。作曲家在写给他最好的诠释者之一斯托科夫斯基（Leopold Stokowski）的一封信中描述了他希望这一段应如何演奏：

> 这一段应与作品中的其他部分形成强烈的对比（快速、更加紧张、更富于感情），因为这个段落并不属于那幅画，实际上它是那幅画的一个补充——这使得那种对比显得更加必要。在此之前是死亡，而在此之后是生命。

这种情感的强度在音乐中是很难表现出来的，而要让它长时间的持续就更加困难，何况曲式上的要求也不能全然不顾及。所以下面的安排就是顺理成章的了：音乐很快达到一个高潮的顶点，在这个顶点上，人们熟悉的《怒神之日》动机戏剧性地再现出来（为达到这种效果而使用减七和弦，在 1909 年那个时代并不会被认为有什么不妥），从而带入了再现部的成分。从这一刻起，音乐主要是沿着作曲家完成曲式的意图在进行，而音乐

表现上的意义则退居第二位了。《怒神之日》的动机和那个“生命的主题”难解难分地拼死搏斗，音乐在此达到一个最后的更加热烈的高潮，紧接着是一个非比寻常的段落，“怒神之日”这几个字好像被一群莫名其妙的声音喃喃地吟唱着。这时，当那些被送走的幽灵们最后一次回过头来把渴望的目光投向“生命的主题”时，渡神拿起桨（这里 5/8 拍的节奏再次出现），慢慢地返回冥河对岸，离开死亡之岛，穿过传说中笼罩的迷雾，消失在无形之中。

《交响舞曲》Op.45

1940年8月21日，拉赫玛尼诺夫写信给奥曼迪（Eugene Ormandy），让他为自己刚刚完成的新作举行首演，他当时称这首作品为“幻想舞曲”（Fantastic Dances）。他写这封信时这首作品的配器还没有完成，但就在写完最后几个音符之前，他把标题改成了《交响舞曲》（Symphonic Dances）。虽然这已是他的辞世之作，作曲家在他年届六十八岁时写下的这首作品就像他任何一首作品一样充满活力。首先，至少这首作品的配器写得与其他几首晚期作品一样出色，很多人总爱把他的音乐

说成是充满浪漫色彩的，这首作品虽说并非如此，不过在它的前两个乐章里也都有着气息悠长的旋律，这些旋律也都是很有特色和令人难忘的。拉赫玛尼诺夫最初曾打算给三首舞曲分别命名为《正午》、《黄昏》和《午夜》，由于有着《帕格尼尼主题狂想曲》（Rhapsody on a theme by Paganini）改编成芭蕾舞的成功经验，在把这首作品介绍给奥曼迪之前，他先邀请了舞蹈设计家福金（Mikhail Fokine）来听这首新作品。福金听了拉赫玛尼诺夫在钢琴上试奏这首作品之后的反应（正像人们所能预料的那样）是赞不绝口，但对其能否改编成舞蹈这一点却没有明确表态，拉赫玛尼诺夫也没再看到他的作品搬上舞台。这以后他矢口否认他在创作这首作品时脑子里有任何关于芭蕾舞的念头，当然，除了中间的圆舞曲乐章外，整首作品的确是以交响性为主的。

拉赫玛尼诺夫有一个很好的习惯，在他把总谱交印之前，总要先请一位专业的弦乐演奏家为他检查一下弦乐部分的弓法是否正确。他通常都是请他在莫斯科时期的老伙伴康努斯（Julius Conus）来为他做这件事，可是这次在写《交响舞曲》时，他骄傲地告诉奥曼迪，为他写弓法的不是别人，正是克莱斯勒（Fritz Kreisler）。那

些弦乐演奏家遇到这首作品时常常抱怨的难度太大的问题，实在不是由于它出自一位最伟大的钢琴大师之手，而是由于它的弦乐部分经过一位最伟大的小提琴大师校正过的缘故。

第一乐章充满着节奏性的动力和巧妙的管弦乐色彩（包括对钢琴的精心运用，在这里它主要被当做一件打击乐器），它是由一个进行曲式的主题开始的，这个主题最突出的音型就是开头那个下行的三和弦音：

谱例 3
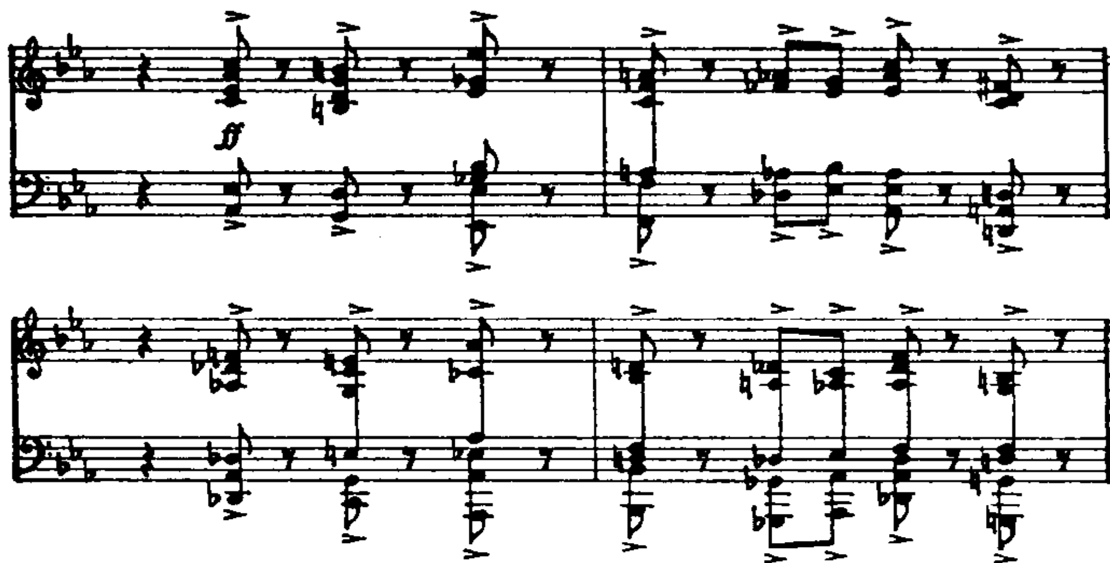


这个音型以其不同的形态成为第一段中几乎所有主题材料的基础，而且它还成为中间插段里由萨克管演奏的那个悠长而富于表情的旋律的一个重要特征。萨克管这种乐器自从被比才（Bizet）用在他的《阿莱城姑娘》（L'Arlésienne）音乐中之后，一直被作为管弦乐团的乐器之一而颇受重视。然而拉赫玛尼诺夫对它的使用仍是一个创新，为了选择萨克管家族中最合适的一种，他付出了相当的努力。中音萨克管那独特的“人声”音色非常适合这个主题，同时那十分简捷的伴奏（一个动人的

单个声部分别由竖笛和双簧管奏出）也使这种效果丝毫没有受到损害。

除了进行曲主题和萨克管旋律之外，还有一个使人联想起俄罗斯民间音乐的十分重要的动机，第一次出现是在有力的断奏和弦中，其中似乎还包含着一段模仿林姆斯基-高沙可夫的歌剧《金鸡》（The Golden Cockerel）中的音乐，这是拉赫玛尼诺夫最喜欢的一段音乐。他在晚年时仍十分勤奋地研究了这部歌剧的总谱，除了对他配器风格显而易见的影响之外，这部歌剧中那段著名的希玛克罕王后音乐的半音模进，显然是谱例 4 这段音乐的原始出处。

谱例 4



拉赫玛尼诺夫以此为素材建构出一首紧张而充满活

力的乐曲，虽然形式上不是古典交响曲的模式，但在风格上却是纯交响性的。这里还包含着一个与他的《第一号交响曲》相关联的有趣之处：《第一号交响曲》是拉赫玛尼诺夫早期创作的一首重要作品，而且——我们将会看到——还是给他带来许多悲伤和失望的根源；《交响舞曲》的尾声结束在引自《第一号交响曲》的主题乐句上，在此这个主题是经过变形的，从原来那种阴暗的、复仇心理的性格变为在C大调上出现的一种引退性的、落日余晖般的特征。要知道拉赫玛尼诺夫在写这音乐的时候，《第一号交响曲》还并不为人们所了解，所以这段音乐对他来说一定有某种他个人的、象征性的含义，而这层含义他又不希望让别人听出来。

《交响舞曲》第二乐章的主要主题带有“悲伤圆舞曲”（Valse triste）的性格，当然它不是一个西贝柳斯式的小型舞蹈场面，而是一个扩大了的幻想曲，这里缓慢旋转的圆舞曲旋律与一种沉重不安的奇怪气氛混合在一起。就连引子的几小节（其中塞口的法国号和加弱音器的小号一齐奏出恐怖不祥的和弦）似乎也在提醒着我们，即使是黄昏时分也并不安全。主要的圆舞曲旋律是由弦乐用八度奏出的，前面是木管那阴森可怕的装饰音，这种装饰音也是全曲的一个特征，用来帮助制造紧

张气氛。不祥的铜管乐和弦再次出现，不过随着舞曲的进行，一种比较浪漫的情感逐渐缓和了紧张情绪。不久，各种复合节奏开始进入，那个忧愁的圆舞曲旋律再一次听到，可是乐曲在被推上一个狂热的、近乎歇斯底里的高潮之后，出人意料地在一片古怪、颤动音响的冲击中结束。仿佛是跳舞的人们突然离开了舞场，消失在周围的阴影之中。

在《交响舞曲》第三乐章中，拉赫玛尼诺夫最后一次引用了他特别偏爱的两个激发灵感的原始材料——俄罗斯东正教教会音乐和《怒神之日》。一位敏锐的批评家在听了这首作品的首场演出之后，说它简直像是《死之舞》（也许它确实是，联想到拉赫玛尼诺夫曾在此前的乐季中把李斯特的《死之舞》加进演奏曲目），还有一个固执己见的记者则认为这段音乐中那新奇的节奏可能是受到美国舞蹈音乐的启发。实际上拉赫玛尼诺夫原本就有过由于偶然兴起而把某一素材扭曲成完全异样的切分变形的先例，这次并没有走得更远，类似的例子在他的《第四号钢琴协奏曲》、《帕格尼尼主题狂想曲》、《第三号交响曲》等作品中，甚至在《第一号交响曲》终曲这样早期的作品中都能找到。除了从东正教圣歌中以及被多次引用过的《怒神之日》中衍生出来的主题动

机之外，这段乐曲中也有一些其他材料，其中有的基调是阴暗的、甚至是病态的，有的则比较轻松、浪漫一些。不过这些段落尽管有着其曲式意义上的价值，最终还是要让位于最后一段很长的、令人振奋的舞曲，这里又有另外一首圣歌被引用进来，而且最终支配了整个音乐，甚至征服了死亡的动机。就在这段圣歌第一次出现的位置上，也就是距离整个作品结尾二十六小节处，拉赫玛尼诺夫在他的总谱手稿上意味深长地写下了“哈利路亚”（Alliluya）❶ 几个字（是用拉丁字母，而不是西里尔〔Cyrillic〕字母）。他把这几个字写在这儿，是作为上帝征服死亡的象征，还是为了表示他个人的一种感恩之意，感谢上帝让他成功地完成了这首重要作品——他或许已本能地感到这恐怕是自己最后一首作品了（实际上确实是这样）——我们不得而知。

像拉赫玛尼诺夫大多数晚期作品一样，《交响舞曲》也不得不遭受最初的忽视和误解，不过现在它已在管弦乐团的演奏曲目中赢得了地位，而且还被视为作曲家晚期风格的典型范例。

---

❶ 拉赫玛尼诺夫的拼法。

交响曲

《d小调第一号交响曲》Op.13

拉赫玛尼诺夫的《第一号交响曲》多年以来一直被比作一次音乐上的沉船。这首作品于1897年首演，惨遭失败后立即就沉入音乐史这片汪洋大海之中。四十多年里从没有人考虑过它会被救出苦海的可能性，因为大家都认为是作曲家本人把它毁灭了。事实上当他1917年开始流亡的时候，这首作品的原始总谱被留在他乡间的家中。尽管所有的线索几乎都消失了，但它终究能够重见天日。他在首演之后写给朋友的一封信中表示，虽然他知道这首交响曲需要作一些相当大的修改，他还是对它抱有信心。的确，直到1908年他还想着要找时间修改它。可是拉赫玛尼诺夫最终还是没能修改他的《第一号交响曲》，直到他去世两年后，原始的乐团分谱被

偶然地从列宁格勒音乐学院的图书馆里发现，总谱得到重新修订，这才拯救了这首交响曲。它的第二次演出是在 1945 年。

今天当我们听了这首饶有趣味而又浪漫的（如果还算不上十分令人满意的话）交响曲之后，我们可以猜想那次首演一定是演奏得非常糟糕。那次演出是由格拉祖诺夫（Alexander Glazunov）担任指挥，根据拉赫玛尼诺夫的朋友史旺（Alfred Swan）的回忆，拉赫玛尼诺夫的夫人曾坚持认为当时格拉祖诺夫喝醉了。出于慎重，拉赫玛尼诺夫在演出后不久写给扎塔耶维奇（A. V. Zatayevich）的信中没有提及此事，不过他写道：

> 我感到迷惑——一个像格拉祖诺夫这样有着伟大天才的人物怎么会指挥得如此糟糕呢？我指的不仅是他的指挥技巧（这方面对他也指望不上），也包括他的乐感。他在指挥时毫无感觉——就好像他什么都不懂！

很显然那次演奏一定非常拙劣，即使是一首难度较小、人们较熟悉的交响曲恐怕也难逃厄运。不幸的是，对于这位年轻作曲家来说，这种心理上的伤害是致命的

和持久的，在这以后整整三年他都无法恢复对自己创作能力的自信。
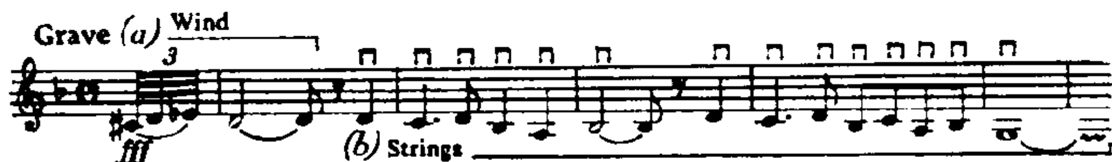
即使这首交响曲的首演并不这么糟糕，恐怕它也不会让圣彼得堡的听众感到满意，他们从来就不喜欢莫斯科学院那些年轻人的代表。况且拉赫玛尼诺夫确实在尝试独辟蹊径，他在这首作品中大量地使用了从奥克托克斯（Octeochos，一种古代俄罗斯东正教圣歌）中衍生出来的动机。有时看上去似乎整首交响曲都建筑在这些圣歌之上，其实拉赫玛尼诺夫所做的不过是从奥克托克斯中抽出微小的旋律细胞，并把它们溶进那些适合于交响化展开的主题之中。几个固定的动机被用在交响曲的所有四个乐章中，它们赋予整首作品一种统一性，按说这本是一个长处，可是它们却往往使听众在结尾到来之前就已感到厌倦了。

不过，并不是所有的主题都是从程式化的俄罗斯教会音乐中衍生出来的。例如，第一乐章的第二个主题就带有一种与自然音阶的奥克托克斯圣歌相去甚远的半音阶的、近乎东方色彩的特征。有人认为这个主题是作曲家有意使用了一种与所谓“吉普赛”音阶（和声小音阶第四音升高）相似的东西，其依据是这首交响曲的被题献者——安娜·罗第申斯卡娅——一位嫁给了拉赫玛尼

诺夫朋友的有着吉普赛血统的女子。实际上这个主题用的并不是“吉普赛”音阶，而且那种由浪漫的传记作者们杜撰出来的，所谓的拉赫玛尼诺夫爱上罗第申斯卡娅的说法也纯属无稽之谈。的确，作曲家是在总谱的上面写了一句圣经的引语：“报复属于我，我将一报还一报”，这段引语也曾被托尔斯泰（Lev Tolstoy）用于《安娜·卡列尼娜》（Anna Karenina）一书中，这部小说（除了其他内容之外）讲述了一个年轻人与一个年纪比他大的女人不幸的爱情故事；可是这并不意味着这首交响曲就是一部柏辽兹式的自传体音乐，也谈不上拉赫玛尼诺夫认为自己就是书中的弗朗斯基伯爵，而罗第申斯卡娅夫人就是安娜（碰巧她也是一位慢性病患者）。若说这首作品有一个隐含的标题倒是很有可能，因为拉赫玛尼诺夫的确喜欢从文学作品得到启发；可是由于那段引语是仅有的线索，我们最好还是只对音乐上的是非曲直来作评说，而不要把那一点点线索作为浪漫幻想的依据。
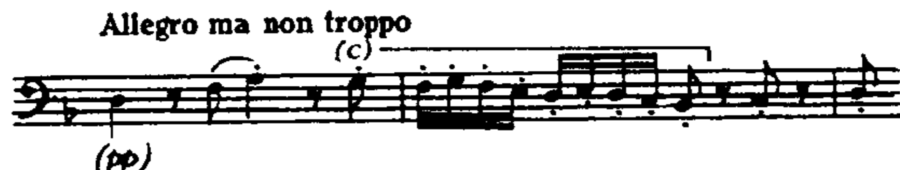
交响曲以一个微小的旋律萌芽开头，它仅仅是一个回旋的音型，但它的作用既是主要主题的一个开端，又是全曲的一个主题句。我们不妨把它称作“复仇”动机（a）：

谱例 5



从紧接着将简短的引子完成的这个乐句（b）中，我们很容易听出基督教圣歌中那种庄严的声音，可是如果谁想从组成奥克托克斯的上千首圣歌中找出一首与之完全相同的曲调那将是徒劳的。如此狭窄的音程对这类圣歌来说是非常典型的，它们在拉赫玛尼诺夫许多作品中都可以见到，传统的俄罗斯教会音乐对他的影响绝不仅仅限于《第一号交响曲》。这个强有力的乐句马上就转变为快板乐章的主部主题。与主部主题最后一个音符相重叠的在低声部弦乐上的那个短小动机也应提到：虽然初看上去它与教会音乐好像并无关系，但实际上标着（c）的那段乐节是可以从很多奥克托克斯圣歌中找到的。随着乐曲的展开，它的作用越来越重要。
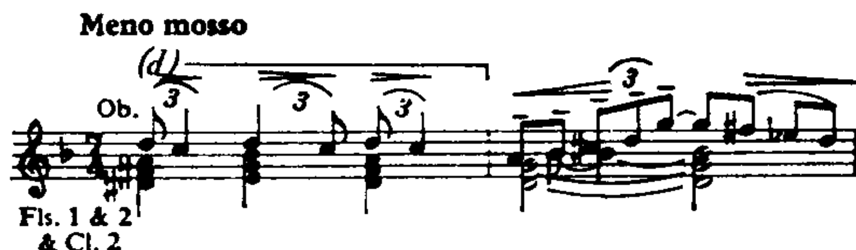
谱例 6



关于那个有着倦怠的半音阶和异国情调特征的第二

主题前面已经提到过了。不过在它富于美感的、抚慰性的乐句当中又出现了一小段摇摆的节奏（*d*），这种节奏也可以从奥克托克斯中找出根源，它在此作品的其他地方又多次出现：

谱例 7



发展部以一个活跃的赋格开始，赋格的主题是综合了（*b*）和（*c*）衍生出来的。它在由土巴号和长号奏出的令人震颤的乐节（*b*）上达到了高潮，同时伴以快速拨弦的和声、尖利的木管八分音符和法国号、巴松管、竖笛奏出的 ♩ ♫ ♩ ♫ 节奏，这种进行曲节奏是最典型的拉赫玛尼诺夫特征。这里是一个关键之处，作曲家必须在主题那走得最远的、令人激动的变化形态与主题原型的再现之间找到一种令人信服的连接方式。拉赫玛尼诺夫在此用了一个公式化的手法，这手法自从格林卡在《鲁斯兰》（Ruslan）中首次运用之后，成了俄罗斯作曲家们的“祖传秘方”——那就是全音音阶，

因此音乐很容易地从这里转回原调，并过渡到引子动机的有力再现。

再现部基本上依照了呈示部的模式，只有一些强弱和配器上的改变。不过有趣的是，这里使用了“复仇”动机作为与主部主题相对位的内声部。在这个乐章非同一般的结尾中，主部主题节奏上的密集紧缩造成一种最终把音乐挤压得无声无息的效果。

诙谐曲乐章由一个很短的引子开始，其中包含了在加弱音器的中提琴上奏出的（a）和其后加弱音器的第二小提琴上奏出的（d）。主部主题紧随其后，这是一个简单的、四小节、三度音程的乐句，其后它又被倒置，两个乐句中间由一个活跃的、以三个音符的小号声为特征的音型分开。诙谐曲的绝大部分都建立在这个单薄的材料上。主部主题明显是从第一乐章那个宿命的圣歌主题中衍生出来的，它绝不是一个典型的诙谐曲的材料；实际上整个乐章都没有按照通常的作法来安排，连三声中部（Trio）都没有。取而代之的是一个很长的中段，这个中段主要是从第一乐章的主题中衍生出来的，其中最突出的就是那个“复仇”动机。这段音乐在配器上和素材的处理上都有些不协调，究其原因，与其说是一种意图，不如说是能力所限。如果拉赫玛尼诺夫有机

会修改这首交响曲的话，他肯定会重写这一段的。然而就是这段音乐却被肖斯塔科维奇（他的音乐与这段一点都不相像，作为一个先知的预言）十分欣赏地引用过。两位作曲家肯定都不愿将两人的音乐拿来作比较。很可能就是这首诙谐曲而不是交响曲的其他部分，招致了居伊对整首作品的强烈抨击，他称这首作品是能使地狱中的魔鬼们着迷的音乐。这是拉赫玛尼诺夫漫长的生涯中惟一一次被说成是超前的现代派。

拉赫玛尼诺夫似乎应该对他的慢板乐章做相当大的修改。的确，这个小广板里有着一段旋律可以算得上他所有作品中最美妙浪漫的旋律之一，但它同时也包含着一个非常不相称的中部，其中那个“复仇”动机和其他一些主题片断组合在一起，构成了一个阴暗的却又无法给人留下印象的低音主题，这个主题由弦乐演奏，以铜管的和声作伴奏，这段音乐即使演奏得非常仔细也无法摆脱平淡无味。这个乐章开始的引子与前面诙谐曲的引子几乎一模一样，随后独奏的竖笛唱出了那个优美的主部主题，当这个主题在后面再现的时候，配器上又增加了两把独奏大提琴的对位旋律。这首曲子的整个末段都被感染上一种平和的美，之所以如此，部分原因是使用了延长的主音持续音，这是所有俄罗斯作曲家都非常喜

欢的一种配置。十分遗憾，那令人不舒服的中部，以及主部主题反复时大提琴那生硬的对位，再加上不少其他的毛病，使得这个有着非常优秀的主题旋律的乐章没能获得应有的成功。

在这首交响曲的末乐章中有几段非常优美的音乐，这个乐章在风格上也大大走在时代的尖端。短小的引子在“复仇”动机的基础上辅之以新的、更加激烈的配器。引子之后，嘹亮的小号把我们带入了一个非常俄罗斯化的欢庆场面的主题，这个主题部分地是从第一乐章的圣歌动机中衍生出来的，不过这里又加入了另一动机的成分。在这个“热烈的快板”里有一种野性和节奏上的放荡不羁，而这种风格特征后来似乎丢失了，直到拉赫玛尼诺夫晚期的作品中它才又被重新找回，它还使得这首作品与四十多年后写出的最后一首作品《第三号交响曲》产生了某种联系。人们不禁要假设，如果这首交响曲首演时没有被弄糟而是受到欢迎的话，那么作曲家的创作风格将会是怎样发展的呢？这个乐章也有一个值得夸耀的飞翔在弦乐上的旋律，不过它并没有阻碍音乐的向前推动，相反是促进了这种推动。由此让人更加感到遗憾的是，年轻的作曲家所追求的通过严格遵守套曲曲式（cycle form）的原则，把整首交响曲尽可能紧紧地

编织起来的想法，使得他过分地把出自前面乐章中的扩展了的材料都包容到各主题以至各段落中去，这导致他陷入一个又一个棘手的连接里。即使拉赫玛尼诺夫能够以他的技巧实现他的计划，也很难说效果如何，更何况在这一段中，拙劣的配器和主题混杂的并置，充分暴露出他尚未具备那样的能力。直到“热烈的快板”再次出现并急切地把那些曲曲折折的回忆都一扫而光之时，音乐总算才得到了解脱。

这时音乐被引向了一个巨大的高潮，接着是一个很短的、戏剧性的休止，然后就到了整首交响曲的尾声——一个颇为夸张的广板。虽然作曲家坚持让“复仇”动机最终取胜的意图有些过于明显，然而这个尾声写得还是很有效果的，配器的手法也恰到好处。在整个交响曲的结尾部分，拉赫玛尼诺夫使用了手鼓敲出的充满厄运的雷声（这种音响他在前面一直没有使用，专为留到这一时刻）。

一位比较值得信赖的同时代的评论家芬戴森（Nikolai Findeisen）在评论那场首演时宣称，尽管有一些缺陷，他还是从拉赫玛尼诺夫这首交响曲中看出了非凡的天才，从第一乐章和他称之为以广板作结尾的“喧闹的终曲”里，他发现“美、新颖和灵感”。能在如此糟糕

的演奏中觉察出这些优点，显示了这位批评家敏锐的洞察力，然而他的这种评价早已被淹没在圣彼得堡其他批评家们的一片斥责声中了，一点也没能减轻那位不幸的年轻作曲家的伤痛。他在此之前的成功还不足以抵消这样的失败所造成的影响。那一点点赞扬之声要等许多年后才可能在他的记忆中泛起小小的涟漪。

《e小调第二号交响曲》Op.27

从拉赫玛尼诺夫完成他的第一首交响曲到他写《第二号交响曲》，中间隔了整整十年，而在这十年里他已写过大量成功的钢琴曲、歌曲，特别是那首《第二号协奏曲》赢得了世界性的声誉。

在莫斯科音乐界，他居于非常显赫的地位，由于无法抽出时间来写作，他已开始感到备受限制，各方面对他的需求使他简直应接不暇。所以，1906年冬天他决定（虽然只是暂时的）离开莫斯科，住到德累斯顿去。这时他似乎只有过着隐姓埋名的生活才能不受打扰地进行创作。他特别渴望写一首伟大的交响曲，这首交响曲甚至要比《第二号协奏曲》更加成功，而更重要的是最终能抹去那使他一直耿耿于怀的《第一号交响曲》失败

的记忆。

从很大的程度上看，他成功了。拉赫玛尼诺夫1907年写于德累斯顿的《第二号交响曲》是他最优秀和最具特色的作品之一。这首作品很长（一位热心的评论家在写到这首交响曲的首演时，特别提到了观众在长达六十五分钟的演奏中一直保持着注意力的集中），不过它的主题材料是强有力而又多样化并经过精心处理的，配器上虽然既算不上精细也说不上超凡，却始终是恰到好处的。这首交响曲的长度一直受到批评，它经常被大大地删减后演奏，有时总长度竟被删去二十分钟之多。作曲家本人在删减自己作品上面也曾开过一个令人遗憾的先例，可是时尚的转变使大型的浪漫派交响曲又受到了大众的偏爱，那些喜爱布鲁克纳（Bruckner）、马勒（Mahler）和埃尔加（Elgar）的交响曲的人们，也绝不会对拉赫玛尼诺夫那种以不受约束的情感为基调的一小时的音乐感到厌倦。可惜的是，旧的习惯往往很难摆脱，指挥家们（也许他们有时是受到已经标在谱子上的删节记号的影响）总是不能让我们听到《第二号交响曲》原本创作时的样子，这的确是一大遗憾，因为在这首作品里形式与内容的结合是非常完美的。

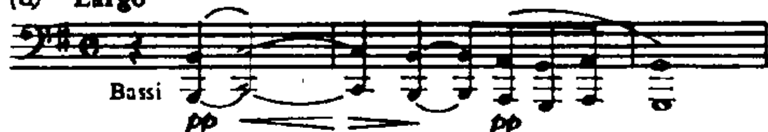
交响曲的第一页是对一个旧的乐思进行再次创作。

1891年当拉赫玛尼诺夫还是个学生的时候，他为一首《d小调交响曲》（并不是那首《第一号交响曲》Op. 13）写下了第一乐章，这个谱子现在仍保留着。在某些方面，这首被遗忘的学生习作的开头与那首《e小调交响曲》的开头极为相似。它们都是以一个在低音弦乐上的阴暗动机开始，接着是丰富的木管和声与一个小提琴下行的流动音型。二者相像之处到此结束，再往后它们实质上的主题材料是有很大区别的，处理手法的娴熟程度也大不相同。看起来是拉赫玛尼诺夫在德勒斯登的工作室里开始写他的新交响曲时，那首早年习作的开头似乎突然涌上了心头（显然是下意识的），所以这首交响曲才有了这样一个开头。
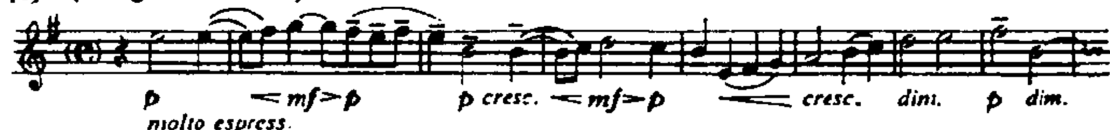
像上一首一样，这首《第二号交响曲》也是以一个前导主题开始，这个主题的重现遍布于整首作品，它可能也是从俄罗斯东正教圣歌中演化出来的，伴之以转换音级的变化。不过这里的先导主题（*a*）被扩大成了一个六十八小节的广板并引出“中庸的快板”，这当中的主部主题（*b*）显然是从先导主题自身（*a*）发展出来的：

谱例 8

(a) Largo
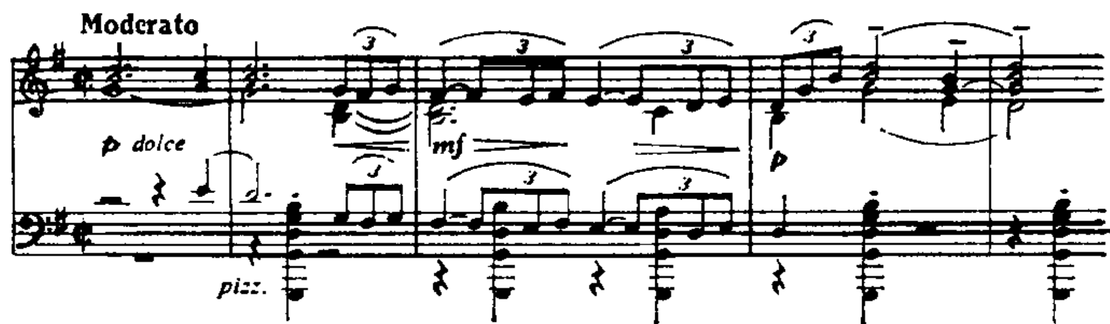


(b) (Allegro moderato)



这个小提琴悠长旋律的浪漫伤感，与优美的第二主题（谱例 9）的热烈抒情之间，由一个充满活力的带有三连音型的连接句隔开。所有这些因素被巧妙地编织在一起，构成一个庞大而华丽的结构。

谱例 9
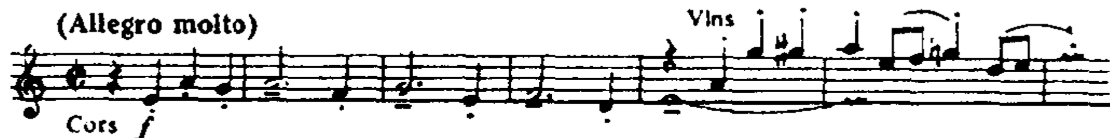


这一段在配器上非常厚重，不时呈现出一种施特劳斯式的丰满，其中许多声部的加倍，如果是柴科夫斯基来配器的话都会省略掉。柴科夫斯基对拉赫玛尼诺夫这首交响曲的影响，主要表现在那激情的高潮上，而不在配器

上。在后来的年代里，拉赫玛尼诺夫鲜明地确立了自己的配器风格。

接下来的诙谐曲是一个充满活力与光彩的乐章。这个乐章带有节日进行曲的某些特征。虽然一开头由法国号奏出的第一主题，使人联想起那个萦绕在拉赫玛尼诺夫许多主要作品中的《怒神之日》，但这个乐章的整体气氛是活跃的，甚至是欢快的。那个法国号主题由一个带有上行音型的十分重要的小提琴动机来应答，这个动机后来被转化成终曲的开头：

谱例 10



在这个乐章中还有一个非常重要的主题：一个弦乐上浪漫热情的旋律，这个旋律的进行几乎完全是级进的，如同拉赫玛尼诺夫许多最令人难忘的主题一样，就像抽丝一般从一团没有穷尽的旋律中抽出来的。然而，作曲家很准确地知道应在何时让人们想起诙谐曲要做的并不是多情的嬉戏（它在后面的慢乐章中将有充分的机会）：所以当小提琴浪漫地漫游到 E 弦上使人发晕的高度时，他让木管和法国号闯入，并婉转地把听众又引到乐章开
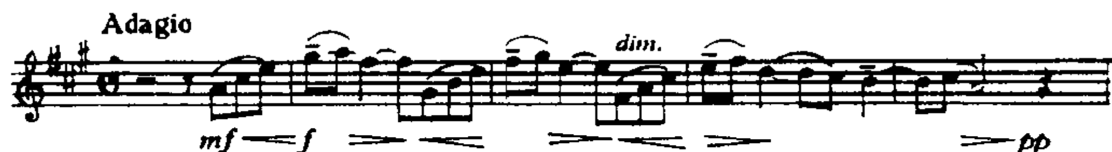
头那个活跃的进行曲主题的再现上。很快的我们感觉到一种重要目标出现了——我们将要亲眼目睹一个重大事件的发生。人们开始猜测，一个什么样的秘密将被揭示；我们将出席一个什么样的庆典？接下来的这一段简直像是一场高难度的杂耍表演，在一道突然的闪光中，弦乐一泻而下，把主题那扑朔迷离的各种变形来回扰动，并逐渐把整个乐团带入一个急速回旋的赋格段。这种场面很快就消失了，可是随着速度的加快，杂耍仍在继续，直至法国号的进入将其打断，这时法国号在长号的辅助下，以原本的形式和速度强有力地再现了开头的主题。这个乐章的最后一部分在很大程度上是第一部分的重现，只是增加了一个尾声。在这个尾声当中，渐渐远去的行进队伍两次被打断，铜管以其具有威胁性的声音轻柔地吟唱出这道交响曲的先导主题。这个对先导主题的最后回顾似乎没有内容表现上的特殊意义，而只是对柴科夫斯基的一种致意，柴科夫斯基在他的《第四号》和《第五号》交响曲中对先导主题的运用，为拉赫玛尼诺夫的交响化进程提供了范例。

慢乐章——柔板，其浪漫化程度不亚于所有管弦乐曲目中的任何一首，这里所指的“浪漫”可以说是一种只能用“爱情”两个字来形容的情感，它通过抒情的旋

律和色彩丰富的和声表现出来。旋律几乎总是在最上面的声部——乐团的“右手”——但这并不意味着音乐是以一种钢琴化的语言来构思的；恰恰相反，想要从中改编出一个令人满意的钢琴缩写谱来都是不可能的。把它比作那些浪漫派歌剧中一段伟大爱情场面的音乐倒是没有什么不妥。实际上它确实与拉赫玛尼诺夫自己的歌剧《里米尼的弗兰契斯卡》（Francesca da Rimini）中的一段热情的爱情二重唱十分相像。
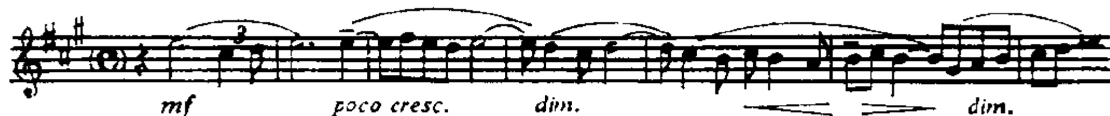
柔板以一个短小但却很美的“利都奈罗”（ritornel-lo）开始，其中连续出现的上行三和弦音型具有重要作用：

谱例 11



不过由独奏竖笛吹出的主部主题本身，更是拉赫玛尼诺夫最典型的旋律风格的缩影：

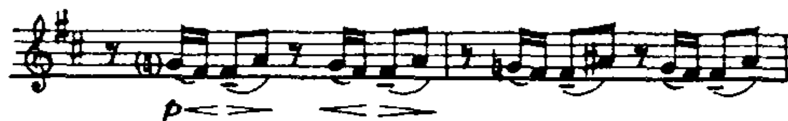
谱例 12



这是一个很长的旋律，基本上以级进为主而且总是不远离音阶的属音——也就是这段旋律开始的音。虽然旋律本身很美，但其诗意般的效果主要来自于它下面那精心设计、巧妙编织的和声织体。给人一种印象，那精益求精的伴奏（包括不间断的弦乐再分声部），有时会稍稍盖过温柔、动人的竖笛主题。然而拉赫玛尼诺夫还储存着更巨大的欢乐，他把第一小提琴保留给一个感情更加炽烈的旋律，这个旋律的迸发最终把音乐推向高潮，并在高潮的顶点再现了那个“利都奈罗”主题。

柔板乐章中部的音乐里出现了询问式的语调，很像是情人彼此之间那种询问，反复不断地承诺那永恒的爱。整个交响曲的先导主题中的小提琴音型再次出现，并在音乐的展开中发挥重要的作用。在这整个长长的段落中交替出现一个带有疑问语气的乐句（似乎是说“你爱我吗?”，这个乐句恰好与俄语中这句话的语调十分符合，谱例 13），和一个更加多情的应答，最终把音乐引向了“利都奈罗”主题的又一次再现。
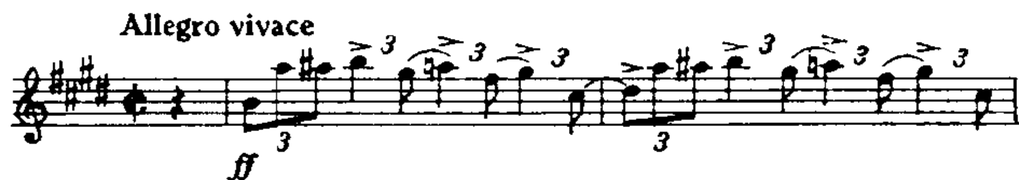
谱例 13



从这个高潮回到主部主题的连接，采用了先导主题与“利都奈罗”的二重奏（配器上主要是小提琴独奏声部加木管独奏声部）。当主部主题最后再现时，“利都奈罗”的上行三和弦音型也谨慎地出现在背景中，并加上了小提琴那热烈的爱情主题与之和谐的对位。在尾声里，相对其他主题材料来说，“利都奈罗”的安慰乐句占了优先的地位，并为这个夜曲般的乐章画上了句点，如果热情还没有耗尽的话，结尾自然会给人一种满意的感觉，“孪生的灵魂”最终“合二为一”。写出如此音乐的作曲家，受到来自女性的青睐是不足为奇的，其中有一位不断向他送鲜花致意的女士，拉赫玛尼诺夫连她的名字都不知道，只知道是一位“送丁香花的女士”，当然并不是所有奉承者都这样令人惬意。
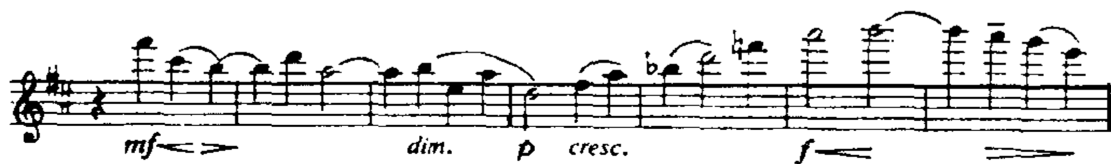
终曲带有一种狂欢节的欢乐气氛，人们往往很难把这种气氛与拉赫玛尼诺夫联系在一起。它开始的几小节——前面已经提到过——是从曾在诙谐曲中起过重要作用的那个动机中衍生出来的：

谱例 14



其他前面乐章中出现过的动机，尤其是那个先导主题和慢乐章中的询问乐句，也都被编入了那旋转的三连音型中，它使人联想起萨尔塔雷洛舞曲（saltarello）节奏；在这里，回顾这些动机所运用的手法比起《第一号交响曲》的末乐章要高明得多，而且它们丝毫也不妨碍音乐发展的内在动力。与此相对照的还有一个非常流畅的旋律，由除低音提琴外的整个弦乐团奏出。从任何意义上来说，这都是拉赫玛尼诺夫所创作的最欢快的旋律之一，而且对他来说这也是一个不常见的主题，其中包含了大量的音程跳进，他通常所特有的级进音型反而很少。

谱例 15



沉浸于这种乐观的如歌的情调中，拉赫玛尼诺夫似乎能够使他的旋律构思无限地延长，但这个优美的主题终于还是让位于引自慢乐章中的一段非常简短的柔板，然后音乐再次投入舞蹈的热烈动作中。

接着是一个起发展部作用的段落，其中有一段可以

称得上是拉赫玛尼诺夫所有作品中最引人注目的音乐：在三连音的运动中，一个下行四分音符的音阶出现了，并且逐渐变得越来越突出，直至最后其他声部全部停止，只剩一支独奏巴松管的持续音 F 相伴随。此时，下行的音阶以各种变化的节奏接连出现——递增的、递减的、切分的——而且越来越强。好像是在某个宗教的或民族的盛大节日里，上千座钟楼的钟同时敲响，汇成了一个喧闹的庆典。钟声对拉赫玛尼诺夫有着经久不衰的吸引力，并且经常在他的音乐中出现。不过除了几年后写的合唱交响曲《钟》（The Bells）以外，没有一首作品能在新奇和刺激程度上与这段奇异的音乐相比。

紧接在钟声音阶高潮之后的再现部通常是预料之中的，只是配器上很有效果。人们欣慰地再次听到那个伟大而乐观的弦乐旋律，这次它是由一个短小但却十分辉煌的尾声来结束的。也许有人会觉得这首交响曲如此收场未免有些草率，然而这是有其道理的：假使在这么长的作品之后，还要让听众从结尾中再去找寻新的材料，会使他们的承受能力过于疲劳，即使是像 1908 年在圣彼得堡聆听这首作品首演时那样聚精会神的听众也很难承受得了。

《a小调第三号交响曲》Op.44

拉赫玛尼诺夫的《第三号交响曲》写于1935～1936年，虽然不是他最后一首重要作品，却也已是在他创作的晚期了。这是他最优秀的作品之一，同时也是一首创新之作，这一点在当时还没有被人们认识到。在这首交响曲中，材料被组织得如此巧妙而简捷，以致于想要对它进行删减都是不可能的，这并不像他那时常被删减的其他几首交响曲。不过，它的配器也自始至终都是一流的。

拉赫玛尼诺夫十分清楚，这首交响曲是他最好的作品之一，所以公众对它的不热情态度和评论界的无情批评，使他感到失望和困惑。毫无疑问，那些来聆听《第三号交响曲》首演的“普通音乐爱好者”实际听到的和他们所期待的相去甚远，他们大都沉溺于《第二号》和《第三号》协奏曲以及（如果他们有机会听到的话）《钟》、《死之岛》和《第二号协奏曲》等作品之中，而且不久前又为《帕格尼尼主题狂想曲》所倾倒（恐怕主要是由于那令人狂热的钢琴技巧和华丽浪漫的“第十八变奏”转移了人们的注意力，使他们看不到其枯

竭的灵感和占据了作品绝大部分的普罗高菲夫式的节奏驱动）。

人们并没有注意到在 1926 年创作的那首被误解的《第四号交响曲》以及更不为人所知的《图画练习曲集》中，已经暗示出了作曲家风格的变化，所以当他们听到这首新交响曲在伦敦首演时，表现出的是惊奇和少许的失望。这首作品没能被充分接受的另一个原因是在首演中毕勤（Beecham）那不能令人满意的演奏，他以一种无情的驱动力冲过了第一乐章那浪漫的副部主题，并把这种驱动力贯穿在整个演奏中。后来由亨利·伍德（Henry Wood）爵士指挥的演奏还比较富于特色。不过直到作曲家本人指挥费城管弦乐团演奏录音之后，才使这首作品被广泛地接受，他向那些愿意不带偏见地欣赏这首交响曲的人们揭示了其真正的价值。人们很难理解三十年代的批评家们究竟对当时作为钢琴家而享有盛誉的拉赫玛尼诺夫期待和要求些什么。其中大多数人似乎从根本上就对拉赫玛尼诺夫写出一首新的交响曲这一事实感到不满，并可悲地预言它的夭折。有一段时间很少听到这首作品，似乎是那些预言应验了；可是近年来，它却在全世界越来越常被演奏（在俄国更加频繁了），它的前景看来也是乐观的。

在出席伦敦首演的人中有拉赫玛尼诺夫的老朋友和同事梅特纳，他像大厅里许许多多的其他人一样充满着热切的期望，但可悲的是，梅特纳比任何人都要失望，他的苦恼源于他认为在这首交响曲中显示出拉赫玛尼诺夫对“现代派”的让步。时至今日，我们很难听出他所谓的“现代派”（它使可怜的梅特纳彻底未眠）究竟指的是什么，同样我们也很难理解那些批评家们的挑剔或是部分普通听众的抱怨，这首交响曲没能与他们所期望的相吻合。从 1936 年以来，有多少时光和音乐匆匆而来又匆匆而去（后者大多已匆匆而去），我们今天仍能听到这首作品，不必再为那些不属于它的指责担忧，倒是可以为那些属于它的特征作出恰当的评价：我们现在听到的是一首生气勃勃的、具有紧凑的交响性结构的、配器清晰并对微妙的管弦乐音色有着奇特感觉的作品。

这首交响曲在创作上非常细致严谨，具有很精巧的细节，这需要细细地品味。无论从任何意义上说，它都不是一首简单的作品，其中包括很多对拉赫玛尼诺夫自己来说都是特殊之处——比他前几首交响曲更加大胆的和声进行、节奏上的极大自由、各种曲式上的创新（如对慢乐章和诙谐曲的紧缩，这种手法虽然并非没有先例，甚至在他自己的作品中也曾使用过，但在这里的运

用却是相当恰如其分)、还有五彩缤纷的配器，其中对打击乐的处理手法尤其值得称道。拉赫玛尼诺夫在调配管弦乐音色上的细致精心，从交响曲最开头的几小节中就可以看出，在这里，先导主题（像其他几首交响曲一样，在整个作品的设计中有一个圣歌般的先导主题起着重要作用）由一支法国号、两支竖笛和一把加弱音器的大提琴的混合音色轻柔地奏出：

谱例 16



这个带有宿命色彩的动机，只有上下三个音的音域范围，初看好像是试探性的，不足以给人留下什么印象，似乎无法胜任它将要承担的重要角色。然而实际上这是为达到其意图而精心设计的，这意图不过就是要造成一种戏剧性的、喧闹的闯入（虽然有时它也可以产生正面的效果），用以提醒我们——有时仅仅是一种很平静的暗示——我们的命运是无法逃避的，不管能言善辩的人类如何狡辩，命运将在最后掌握必然的发言权。这些都带有深厚的俄罗斯传统。先导主题确立之后有一个片刻的休止，紧接着是一个突然爆发的音阶、几个配器响亮
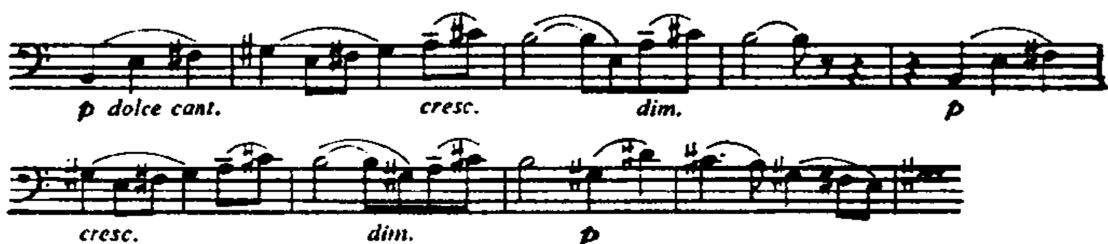
的和弦和一两个小节猛烈激宕的节奏，这节奏使这一乐章启动起来。真正的主部主题是一个温柔而又缠绵伤感的旋律，由木管奏出并以小提琴的乐句作为应答：

谱例 17

这个主题的那种怀旧情调被认为是流亡者对祖国故土思念之情的流露，这种情绪也经常在其他俄罗斯艺术家的作品中出现，倒未必都是流亡者，而且在拉赫玛尼诺夫特别喜爱的契诃夫所写的许多戏剧中，这种情绪也十分普遍。

主部与副部之间由一个鲜明对比的、活跃的材料连接。副部主题是一个宽广、抒情的旋律，首先从大提琴声部上听到。这个主题反映了拉赫玛尼诺夫风格中最豪爽和精力旺盛的一面：

谱例 18



这个主题曾被人莫名其妙地说成是“对《第二号协奏曲》和《第二号交响曲》那逝去时光的惊恐的最后一瞥”❶。这大概是说它在性格上与作曲家本人在这个世纪的前十年创作的旋律很相像，不过所谓“惊恐”是怎样表现出来的，就让人百思不得其解了。可以确认的是，这是他最具浪漫气质的主题之一，其丰满的配器与越来越强烈的抒情性在宏大的高潮中得到了极大限度的结合。当然，这个乐章中还有其他起着重要作用的主题材料以及前面提到过的打击乐的妙用，包括木琴在一个全音和声的段落中与短笛和巴松管的配合使用。这个怪诞的段落想必是令梅特纳深感不安的因素之一。这一乐章从头到尾，节奏非常自由，没有沉闷乏味之处，也没

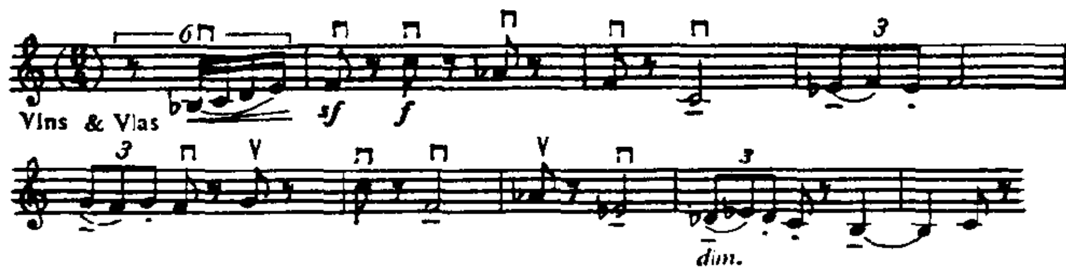
---

❶ 引自 John Culshaw 的《Sergei Rachmaninov》（伦敦，1949）。

有配器上的失误，一切都完成的那么娴熟而充满自信。乐章最后是在对开头先导主题的轻声呼应中结束的——这也是人们意料之中的。

我们已经指出过，第二乐章将慢板乐章和诙谐曲的因素融合在一起。通过开头的一大段柔板，人们会发现这将不是一个普通的慢板乐章——这里安排的一切都是要唤起一种期待，以声音的美来触动心灵。我们首先听到的是先导主题一个全新的变形，配器颇具浪漫色彩，由一支法国号独奏配以竖琴那丰富的、如诗歌吟唱般的伴奏和弦。在它后面接着是一连串重要的旋律因素：独奏小提琴的一组连续下行乐句、全体小提琴齐奏的一个向上的旋律、长笛奏出的一个四小节乐句以及对它进行的展开。所有这些虽然都各具特色，但没有一个持续得很长，所以听众已经有了一些心理准备，看着它最终消融在如水银散落一般耀眼闪烁的音乐中。紧接着，诙谐曲的主部主题突然登场亮相：
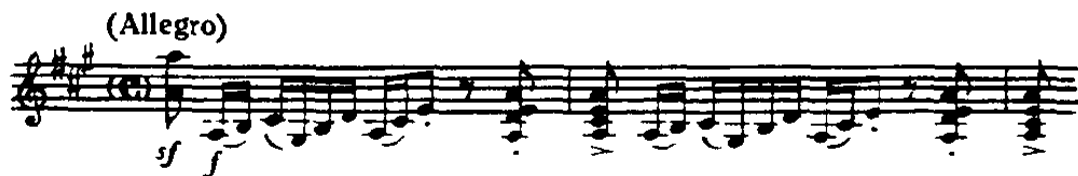
谱例 19



这里的“登场”一词并不是轻易使用的，就像拉赫玛尼诺夫许多表面上很抽象的作品一样，这段音乐也不能不让人怀疑是受了某种形象化灵感的启发，它是如此生动地使人想起一幅表现狂欢节热闹场面的绘画，或许是老布莱菲尔（Pieter Breughel the Elder）这类画家的作品。“恶作剧的提尔”（Till Eulenspiegel）似乎也出现在这个喧闹的音乐狂欢里，在那些狂笑、呐喊的人群中跳跃着。这是拉赫玛尼诺夫管弦乐作品中最活跃和最具色彩的一段音乐，它自始至终都贯穿着精湛的技巧，就连怎样从如此势头猛烈的运动中，令人信服地转回到宁静的、诗一般的柔板这样的难题都得到了圆满的解决。两把小提琴交替地在升 C 和 B 音上奏出颤音，如果演奏出色的话，这段音乐听起来就像许多警铃发出的警报声，它打断了那片喧闹，并渐渐平息了颤音，直至音乐停在持续的升 C 音上……从这里音乐很容易地又将那些构成开头柔板的各种旋律因素重新引入。这时它们被重新安排了，原先那种唤起的期待被一种夜曲般的迷人感觉所取代，在如此气氛下这个乐章本可以就此结束了，可是，如同第一乐章那样，先导主题轻柔却不祥地再次出现，又一次提醒我们，这是一个失去幻想的世界。
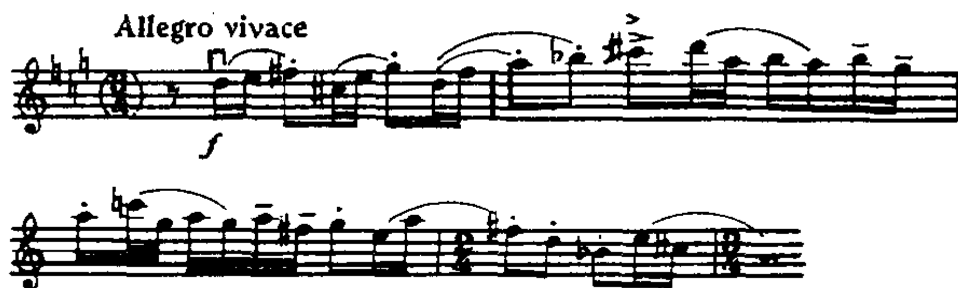
末乐章带有一种勇敢挑战的气氛，这是其开始的主题：

谱例 20



它生机勃勃而且富有魄力，它的成功与其说是得益于独特优美的主题，不如说是得益于炉火纯青的技巧。它最突出的特征有：一个在开头主题的变形上进行的出色的赋格；

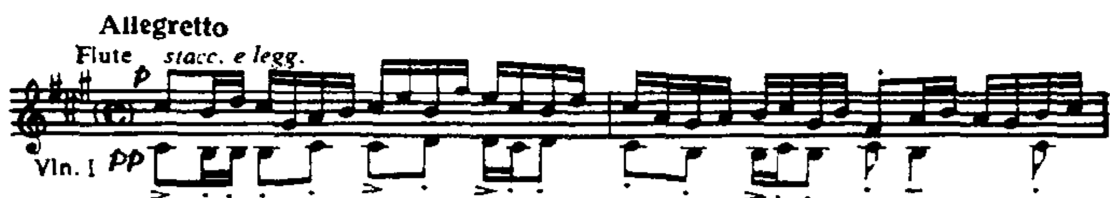
谱例 21



几个短小、抒情的主题，它们使音乐从一直占据优势的劲头十足的冲力中得到一些解脱；还有最后对一个新动机的引入——又是拉赫玛尼诺夫那个老调重弹的“固定乐思”《怒神之日》，这个动机已经在他的很多作品中出

现过了。如果说先导主题是在辉煌的赋格段之前音乐中惟一重要的主题，那么《怒神之日》的主题则笼罩了终曲的整个后半部分。尽管如此，先导主题还是在尾声中以一种隐蔽的形式又出现了，在它上面是以长笛独奏开头的小快板旋律：

谱例 22



交响曲最后几页的风格就像拉赫玛尼诺夫的钢琴演奏那样具有丰富的色彩和生动的节奏，可以说没有什么比它更能令人兴奋的了。这首作品的确是一首大师级的作品，它是为大师级的演奏家们而写的，同时也受到他们的启发，具体地说就是费城管弦乐团的乐手们。这一事实无疑在一定程度上决定了作曲家在这首交响曲中所采用的形式与特征以及辉煌的配器风格。这首作品在悠长浪漫的旋律方面不像他以前的大型作品那样丰富，但这并不表明创作力的衰退，而是显示出一种强调重点与创作意图上的不同，这种不同正是作曲家的创作价值观念逐渐转变的结果。在这首交响曲中，拉赫玛尼诺夫非常成功地实现了他自己的创作意图。作为二十世纪交响音

乐的优秀保留曲目之一，它的重要性也渐渐被许多乐团和指挥家们所理解了。

钢琴与管弦乐作品

《升 f 小调第一号协奏曲》Op.1

这首作品有两个大相径庭的版本，较早的版本写于1891年，当时拉赫玛尼诺夫只有十八岁。它的第一乐章曾在1892年3月17日莫斯科音乐学院的一场学生音乐会上首演，由作曲家本人担任独奏，令人敬畏的音乐学院院长萨方诺夫（V. I. Safonov）担任指挥。音乐会的曲目相当庞大，包括好几首协奏曲、协奏曲乐章以及一些咏叹调，由应届毕业生演奏和演唱，拉赫玛尼诺夫的作品是在音乐会的中间演奏的。一位当时在乐团中的同学还记得在排练时，作曲家怎样拒绝萨方诺夫提出的“改进”，他甚至还敢批评指挥的速度不对——这清楚地显示了他当时对自己的才华充满自信，所以才会根本不顾萨方诺夫对他的印象如何。

由于柴科夫斯基对拉赫玛尼诺夫的歌剧《阿列科》印象极佳，通过他的影响力，年轻的作曲家在1893年幸运地从莫斯科的出版商古塞尔（Gutheil）那里接受了一份优厚的合同，其结果是拉赫玛尼诺夫的所有作品——不仅仅是《阿列科》，还有《第一号协奏曲》以及其他的早期作品（包括那首《升c小调前奏曲》）——一经写出马上就可以出版。这首协奏曲被排为Op.1，然而与此充满希望的开端不相称的是，这首《第一号协奏曲》几乎一次也没有按照它原本的面貌被演奏过，拉赫玛尼诺夫自己也很快就后悔，不该这么早就将它出版。随着作曲家才智的发展，他开始明白了这首协奏曲还缺乏技术上的修饰，尽管它有着迷人的旋律素材，但它在曲式与结构上的严重缺陷，足以使它无法在音乐会的演奏曲目中占据一席之地。并且由于它已经被出版了，惟一补救的办法就是重新出版一个经过修改的版本，以取代原来的版本。

拉赫玛尼诺夫的这种打算在心中积压了好一段时间（他曾在1908年给朋友的一封信中提及此事），直到很多年以后，当他的《第二号》和《第三号》协奏曲在欧洲和美国获得巨大成功的时候，他才又腾出时间来修改这首《升f小调协奏曲》。他选择了一个令人感到奇怪

的时刻来做这件事。1917年7月，俄国正处于可怕的动乱之中，拉赫玛尼诺夫离开了他的乡村庄园伊万诺夫卡——在那儿的夏天里，他曾与当地的布尔什维克（Bolshevist）鼓动者们发生过一些不愉快的遭遇——搬到他在莫斯科的公寓，借口是为他的冬季音乐会演出做准备。在莫斯科，他与发生在他身边那个震撼世界的事件完全隔绝，开始修改他这首早期创作的协奏曲，他很快就全神贯注地投入创作之中，连外面街上那令人恐怖的巷战枪声都没注意到。与此同时，他还为一首新的协奏曲写出了草稿，这就是后来的《g小调第四号协奏曲》，不过《第一号协奏曲》的修改稿可以说是他在俄国完成的最后一首作品了，当然还要除去三首钢琴小品之外，这三首小品是在他把协奏曲的手稿交给出版商古塞尔之后的几天创作的。

拉赫玛尼诺夫对修改后的《第一号协奏曲》颇为得意，但让他失望的是在他整个演奏生涯中，他的听众一直还是痴迷于他的其他几首协奏曲而继续冷落这一首。这首协奏曲的确值得我们今天以公平的尺度来加以审视，虽然它比那几首著名的后继之作显得轻薄短小一些，但却是同等的辉煌和充满旋律的魅力。拉赫玛尼诺夫的修改是非常彻底的，他不仅赋予原来的材料以更新

和更完美的表现，而且用比原来巧妙得多的方式加以处理，他把配器改得更加清晰了，并且改造了独奏部分，使钢琴家能够得以充分的夸张和炫技。在第一乐章中，有一个宏大的华彩乐段，这个华彩段发挥举足轻重的作用，它占据了这个乐章四分之一强的长度。这个华彩段把所有主题材料都带入了最后的高潮，其中不仅有两个最突出的主要主题，还有乐曲开始小号吹出的那个预言性的乐句，以及紧随其后的八度音程独奏经过句，它不单单是炫技表现上的需要，而且是乐曲结构中的一个重要组成部分。

慢乐章需要修改的地方要少得多，那个不带任何伴奏、单独由钢琴奏出的迷人主题，实际上是原样保留没作修改的。它在性格特征和规模大小上都与肖邦的夜曲相似，不过这里所说的肖邦音乐特征是经柴科夫斯基和阿连斯基（Arensky）的作品“过滤”了的，这两位作曲家对拉赫玛尼诺夫早期创作的影响是非常重要的。开头那个令人难忘的旋律被乐团接了过来，而钢琴则转变为非常富于装饰性的伴奏，它不但丝毫没有削弱，而且反倒增强了音乐那平静的、月光般的浪漫色彩。

终曲是改动最大的一个乐章，从曲式到结构都被彻底地重新安排了。这个乐章的原型似乎是格里格的《a

小调协奏曲》(拉赫玛尼诺夫非常喜爱格里格这首作品，不过他却从来没能在音乐会上担任过这首作品的独奏，倒是曾经指挥过这首作品，而由他表弟西洛蒂〔Alexander Siloti〕担任独奏)。虽然在修订版中并没有加入新的主题，可是每一小节都作了细致的改进和较大的删节。在改动很大的经过句中，处处都反映出一种创新的和声手法，这种手法拉赫玛尼诺夫在后来的《前奏曲》和《图画练习曲集》中又作了进一步的发展。那个带有吉普赛风味的主部主题表现出的放任的、舞蹈性的欢快气氛，并未因对它所作的重新修饰而受到损害。这一乐章中最重要的改动在于那个标有“不太慢的行板”、构成乐章中间插部的浪漫优美的降 E 大调主题。这个旋律由弦乐奏出，每一乐句的句尾都有一句钢琴装饰性的补充。在原来的版本中，这个装饰句差不多只是一个即兴的“刮奏”(cascades)；而在修订版中，它却成了主题本身缩减了的回声。主题的展开和最后的再现都是由钢琴奏出的，乐团则跟在后面作卡农般的模仿。整个插部平静地结束，这一点也很像格里格协奏曲的那个 F 大调插部。在第一版中，拉赫玛尼诺夫（就像格里格那样）是以乐团对行板主题的宏大再现来结束终曲的，并由洪亮的钢琴声部伴奏；而在修订版中，整个作品是结

束在一种特里帕克式（à la Trepak）的舞蹈技巧的闪耀中。这样，那个降 E 大调行板的作用就只是一个孤立的插部了，就像镶嵌在闪光的宝石画框中的一幅精细的肖像画。假如拉赫玛尼诺夫能够（像他最初打算的那样）让听众再一次领略到行板主题那最后的、令人赞美的旋律，然后再以一个激动人心的尾声结束整个作品的话，那么他的崇拜者们——那些对《第二号》和《第三号》协奏曲欣喜若狂的结尾特别欣赏的人们，一定会很快地被《升 f 小调协奏曲》那不容置疑的魅力所征服。当然这只是一个假设。拉赫玛尼诺夫能够从他繁忙的生活中找出时间和机会，对这首早期的作品进行如此彻底的修改，从而使钢琴协奏曲的宝库中又多了一首很有价值的曲目，这一点实在值得我们欣慰。当时的俄国正处在革命前的阵痛之中，拉赫玛尼诺夫那涌动的创作灵感被整日的忧虑和生活的不确定所打断，这时他需要做一件能够吸引他完全投入的事情，如果不是这样的话，他也许永远不会如此地修改这首《第一号钢琴协奏曲》。

《C小调第二号协奏曲》Op.18

从许多方面来说，《第二号协奏曲》都是拉赫玛尼诺夫创作生涯中最重要的一首作品。它代表着作曲家人生道路的一个转捩点，透过它那即刻获得的巨大成功，作曲家本人和广大听众都更加确认了他创作才能的潜力和价值。

很多人都知道，在遭受了《第一号交响曲》失败的沉重打击之后，这位年轻的作曲家是如何陷入一种麻木不仁的消沉，并发现自己不会写作了，或说是接连好几个月对作曲丝毫没有兴趣。为此，他的萨丁（Satin）家族的亲友们几乎试遍了通常用来对付忧郁症的一切办法，对他进行治疗，最后终于说服他同意接受达尔（Nikolai Dahl）医生的治疗。这是一位专门从事催眠疗法的医生，他曾成功地治好了拉赫玛尼诺夫的姨妈萨丁娜（Varvara Satina）的病，这种病我们今天称之为由于心理因素引起的神经疾病。大概是由于姨妈的病被治好，使拉赫玛尼诺夫对达尔医生有了信心，另一方面也是由于他的运气好（因为这类事情总是带有偶然性的），拉赫玛尼诺夫的症状碰巧是在催眠医学中称作“记忆丧

失”型的，所以催眠疗法对他十分有效。因此，在接受了达尔医生的连续治疗之后，拉赫玛尼诺夫已经可以不费力地开始写作他的这首新的协奏曲了，而且很快就感到自己那被压抑了近三年的创作灵感，再一次挟带着美妙的旋律乐思奔涌而来，绝不是仅仅写出一两首作品就能收得住的。而最奇妙之处还在于当他着手《第二号协奏曲》的创作时，那源源不绝的新主题并不来自于他那再次被唤醒的创作冲动，而是一种对早已写出的主题旋律的重新找回。

1890年，拉赫玛尼诺夫与他的远房亲戚斯卡伦（Skalon）一家有过一段亲密的友情，他曾为斯卡伦的三个女儿写了两首罕见的六手联弹钢琴曲。其中的第二首是一首浪漫曲，它是以这样一个经过句开始的，由三重奏中的第三部奏出：

谱例 23

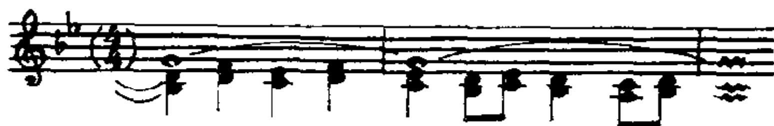
Andante sostenuto

p harmonioso [sic]

人们马上就可以认出——虽然不是从旋律而是从伴奏音型上——这是《第二号协奏曲》慢乐章中最基本的要素，拉赫玛尼诺夫的这首协奏曲正是从这个部分开始写起的，而并不是从第一乐章写起（第一乐章是最后写的)。在为斯卡伦的女儿们写的那首浪漫曲中，那个经过句所引出的是一个与协奏曲中不同的旋律，当然也不在一个调上；然而正是这个带有微妙的双重节奏的经过句，成为这首协奏曲慢乐章中最基本的因素，也正是从这颗早早就被种下又被搁置了十年的种子里，最终孕育出了《第二号协奏曲》这一丰硕成果。

在这首协奏曲中还有一个重要主题也是从拉赫玛尼诺夫从前写的一首作品中的某一部分衍生出来的。人们很难想像得到，终曲里那个光芒四射的主部主题——一个像是从钢琴大师那流动的手指下飞出来的乐思，会与原本是为俄罗斯教堂而写的音乐有任何一点点联系，然而它们确实是有联系的。1893 年拉赫玛尼诺夫曾写过一首短小的为四声部合唱队而作的宗教协奏曲（这种为合唱队而作的所谓“宗教”〔sacred〕或“圣灵协奏曲”〔spiritual concerto〕——一种无伴奏合唱〔a capella〕，是东正教教会音乐的一个显著特征）。虽然这首曲子是以波特耐安斯基（Bortnyansky，他曾写过很多这类作品）的作品为模式，但却不乏个人的风格，并且相当优美动人。这首作品由莫斯科教会合唱团于 1893 年 12 月首演，不过此后拉赫玛尼诺夫就再也没有听到过它，而且直到 1955 年它才得以出版。其第一段所主要依据的一个动机与《第二号协奏曲》终曲里的动机是完全一样的。下面这个经过句就是其中的一个例证：

谱例 24
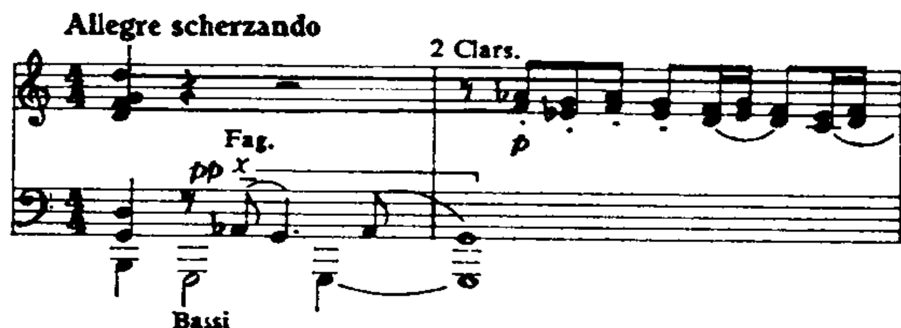


一旦投入创作，拉赫玛尼诺夫那些精神上的症状就完全消失了，协奏曲的第二和第三乐章很快就完成了，其他的作品也开始进行创作。另外他还从容自若地作了一次小小的冒险——在这首协奏曲还未完成时就先进行了一次公开演出。拉赫玛尼诺夫在 1900 年的一次慈善募捐音乐会上演奏了它的慢乐章和终曲，在听众和评论界中都赢得了无可争议的成功。这正是使他彻底康复所最需要的。这首协奏曲也很快就全部完成了，它的第一乐章写于 1901 年初。

现在人们对这首作品已经太熟悉了，无须再作详细的分析和引证，不过这里还要提到几点。有人指出，终曲中那个著名的第二主题并不是出自拉赫玛尼诺夫本人的旋律，而是他小时候的老同学普雷斯曼（M. Pressman，应他的要求）“送给”他的。这种说法最早是由小萨班纳耶夫（L. Sabaneyev）提出的，塞洛夫（Viktor Seroff）所写的拉赫玛尼诺夫传记中也曾提到：这种说法很难让人接受。在有人拿出更加确切的证据而不仅仅是对第三手资料的重复之前，我们完全可以对这种说法持怀疑态度，如此有名的、令人难忘的曲调，带有拉赫玛尼诺夫创作高峰时期的典型风格，怎么会是他的同事的作品——一位从未写过任何为人所知的重要作品的同

事，尽管他是一位颇有天赋的钢琴家，但他整体的音乐观念是纯粹学究式的。人们是否喜欢这个主题（不喜欢者确有人在）并不是这个问题的关键。

未完成协奏曲的一炮打响，不仅提高了拉赫玛尼诺夫在莫斯科音乐界的地位，而且引起了人们对这首协奏曲将如何完成的极大兴趣。从而我们注意到这样一个有趣的现象，那个非常著名的第一乐章第一主题竟来自于终曲里一个不太重要的连接经过句：

谱例 25



第一乐章那个小提琴主题的开头乐句正是从低音这个标有 x 的音型中引发出来的（创作意念往往就是这样在起作用，有时是有意识的，而更多时候是下意识的），假如第一乐章的创作是先于末乐章的话，那么人们肯定会认为这个 x 动机是作者有意从第一乐章中引用过来的。

《第二号协奏曲》最具独创性的特征之一就在于它的开头——钢琴上一连串的和弦与低音的交替进行，它从f小调上轻柔地开始，随着半音阶的和声转换，音量逐渐宏大高涨起来，直至最后在真正的主调c小调上解决（这一段很偶然地与那首名声不好的《升c小调前奏曲》的结尾十分相像，只不过与之完全相反）。人们现在对这个引子已经太熟悉了，以至于认为它理所当然就是这样，而很容易忽略它在1901年时所具有的创新意义。

第一乐章另一个奇妙的特征是独奏声部带有很强的伴奏性和装饰性，承担旋律的重任在很大程度上交给了乐团。乐团的休止实际上比独奏的休止少得多，而且与拉赫玛尼诺夫前后两首协奏曲不同的是，在《第二号协奏曲》的第一乐章中没有可以让独奏者充分施展才华、炫耀技巧的华彩段。尽管如此，这首作品无论在技巧上还是音乐表现上都是难度很大的，要求独奏者既有高超的钢琴技巧又有良好的乐感，还要具备那种有经验的室内乐演奏家所特有的修养，在领奏的同时善于倾听。拉赫玛尼诺夫自己曾经说过，演奏这首《第二号协奏曲》要比演奏他的《第三号》“难受”得多。这种说法很难得到那些职业钢琴家们的赞同，而他所说的难度是专指

钢琴与乐团那天衣无缝的融合以及节奏的绝对准确（终曲里的赋格段对这方面的要求极高），而不是一般所说的技巧难度的大小。

很多人都不了解《第二号协奏曲》是拉赫玛尼诺夫在经历了《第一号交响曲》首演（也是他在世时惟一的一次演出）那次灾难性的打击之后所写的第一首管弦乐作品。从配器效果上看，比起那首结构时而显得臃肿的交响曲来，这首协奏曲要高明得多。虽然配器的色彩还不那么丰富，特别是在他后来的作品中十分突出的打击乐技巧的运用，在这里尚未充分显露，不过我们还是可以从中看到一些精美的手法，比如在终曲“不太快的”一段里，乐团的和弦点缀着轻柔的钹声交替地出现在钢琴的三连音旋律中。正是这些恰到好处的细节，连同其深情的旋律、纯真的赤诚和完美的结构，使得那些冷漠无情的批评家关于这首协奏曲将很快从音乐会曲目中消失的预言完全破灭，同时也使这首作品持续不断地赢得了最广泛的热爱。七十年过去了，这首协奏曲至今仍是世界音乐宝库中最受人们喜爱的作品之一。
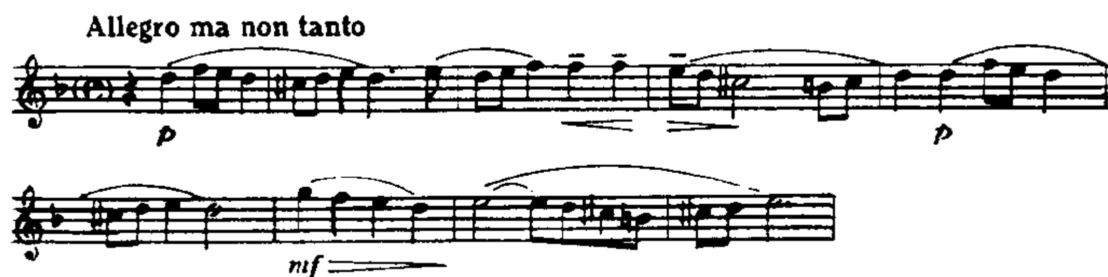
《d小调第三号协奏曲》Op.30

这首当今极为流行的协奏曲在它写出以后的早年时期却很少被演奏过。这倒并不是由于它缺少那些成功因素中的任何一条——浪漫的旋律、钢琴部分的大师手笔、使人兴奋的节奏（正是这些因素使得《第二号协奏曲》一夜之间成为全世界最受欢迎的钢琴协奏曲之一），而是由于它对纯粹体质上的耐力以及手指上的辉煌技巧要求太高，在当时的钢琴家中极少有人能够胜任它的演奏。拉赫玛尼诺夫本人的演奏为它设置了一个标准，而这一标准是其他钢琴家望尘莫及的（甚至连这首作品的被题献者——约瑟夫·霍夫曼〔Josef Hofmann〕这位在当时看来是最伟大的钢琴家，也从未尝试过演奏它）。直到二十世纪三十年代钢琴演奏技巧才发展到了一个相当的高度（它包含了从细微的音色变化到踏板的使用、从手指的极度灵巧到肌肉的永不疲劳等所有尖端的技巧），从而造就了一批具备超凡演奏才能的代表人物，如：霍罗维茨（Vladimir Horowitz）、英年早逝的赫尔曼（Alexander Helman）、吉泽金（Walter Gieseking，拉赫玛尼诺夫对他演奏这首协奏曲的喜爱超过其他任何人）等，以

及后来英国和苏联学院中的一些年轻钢琴家。时至今日，这首协奏曲仍是一个考验的标准，由于有了那些能够禁得起这一实力的考验而没被难倒的新一代钢琴家，现在这首《第三号协奏曲》已经与《第二号协奏曲》一样时常地被演奏了。

第一乐章的开头有着一个很单纯的外表。它只是一个由独奏者用八度音程弹出的长长的旋律，而且是一手弹一个音符；这个主题只在主音的上下作很小的起伏，但却让人过耳难忘；这是一个奇妙的主题，非常俄罗斯化，同时却又有着世界性的感召力。也难怪拉赫玛尼诺夫时常被问及，这个主题是不是一首民间曲调，或者是不是从那些古代教堂圣歌中衍生出来的，就像在他的另外几首作品中那样。
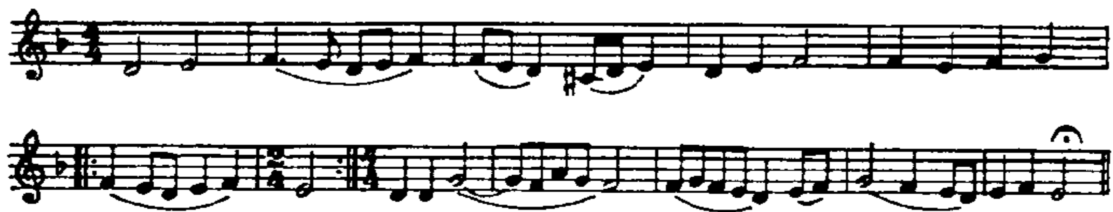
谱例 26



我们可以相信，当他否认这个主题有任何这类出处时，他是诚实的。的确，他曾多次强调他从未有意识地去创

作，而是这个主题“自己创造了自己”。在拉赫玛尼诺夫去世后，音乐学家亚瑟（Joseph Yasser）的研究，使人们注意到了这首协奏曲的主部主题与一首古老的俄罗斯修道院歌曲《你的坟墓，哦救世主，守卫的士兵》之间明显相似：

谱例 27



这两个主题之间的相似足以引起一种推测：很可能是拉赫玛尼诺夫童年时代时常跟着祖母去诺夫歌罗德地区的修道院，在那儿他听到了这首古老的歌曲并下意识地储存在他的音乐记忆中，直到他开始写《第三号协奏曲》时，这个旋律又浮现出来而成为现在这种形态。他感到这个主题出现在他头脑里时已是“现成的”这一事实，更为这种推测提供了佐证。

然而即使这个主部主题是现成得来的，它的伴奏却肯定不是的。对于拉赫玛尼诺夫来说，要找到一种适合这个主题的背景也不是件轻而易举的事，这个背景既要

具有生命的律动又不能干扰钢琴那单纯的旋律。这个伴奏型本身有着相当重要的意义，因为它又被用作展开的材料，并以极好的效果被运用在高潮之中。独奏者刚把这个主题陈述完，马上就与乐团相互交换了位置。这时旋律交由弦乐重复，钢琴则弹出从伴奏和声中演变出来的十六分音符装饰音型。这个经过句很明确地标有“更快些”的标记，然而遗憾的是独奏家和指挥家们都倾向于在这里改变速度。钢琴家往往只顾飞快地往前跑，而不管乐团的旋律线，使得指挥不得不尽量追赶他；而指挥往往又无法做到这一点。

副部主题分为两部分：第一部分是钢琴与乐团的对话；第二部分是一个浪漫的歌唱性旋律，主要由独奏的钢琴唱出，配以适度的乐团伴奏。发展部主要是在主部主题上进行展开，它后面是一组连续的音型，引出一个庞大且极具难度的华彩段，取代通常的再现部，这在曲式上是一种重大的创新。这并不是一个普通的华彩段，而是一个具有曲式结构意义的部分，它提供了这部分结构所需要的再现部的因素。实际上，拉赫玛尼诺夫写了两个可供选择的华彩段，其中一个难度更大一些，然而二者殊途同归，后面连接的都是同一段音乐。这个乐章以一个短小的尾声结束，尾声起于开头主题的原样再

现，然后又以副部前半部分的对话主题干净地收尾。

第二乐章，一个标题为“间奏曲”的柔板，主要是在一个富于诗意的旋律上发展起来的，这个旋律是从第一小节小提琴的下行乐句中产生出来的。这个经过管弦化加工的旋律带有一种音乐的哀婉之美，具有很大的潜能，这种潜能很快就由独奏者展示出来。钢琴的进入是非同一般的，像是一种突然而猛烈的入侵，它有着双重的意图：一方面使得乐团那带有企盼气氛的前奏唐突地结束；另一方面它中断了原来的调性（A 大调），通过半音阶的复杂织体把音乐引向这个“间奏曲”乐章真正的调性降 D 大调——对于 d 小调协奏曲的慢乐章来说，这是一个打破常规的调性。独奏者这时占据了支配地位，在确立了调性之后，他开始弹出自己的主部主题，这个主题被配以丰富的和声并以极度奢华的音色展示出来。在接下来的篇幅中，钢琴独奏又从最初的同一个下行乐句中衍生出一个非常流畅的旋律，在拉赫玛尼诺夫自己的其他作品中都很难找出能够与之媲美的旋律来。说来奇怪，为什么降 D 这个调能够使得那么多作曲家将钢琴音乐写得特别富于浪漫色彩：肖邦、李斯特、格里格、德彪西和斯克里亚宾都受到了它的诱惑，大概确有一种特定的生理因素在起作用，一种钢琴家的手指对

这个调性敏感的触觉。拉赫玛尼诺夫在后来的作品中写到类似的音乐也还是用这个调性。

当独奏者在呈示那悠长的主部主题时，乐团主要承担着伴奏的角色，不过敏感的听众也可以听出，有那么一会儿第一乐章的主题在小提琴上又回响起来。在钢琴狂热的迸发完成之后回到开始的音乐，这样来结束这个柔板是再简单不过的了；音乐最终的确是这样结尾的，不过是在经过了一个全新的段落之后，这个段落以轻快的升 f 小调圆舞曲的形式出现，其主题是第一乐章主题节奏的变形，它已在这个乐章稍早些时候被暗示过。这个插入段的旋律线由乐团奏出，钢琴则以活跃的三连音型来装饰它，这些装饰音需要非常谨慎地处理，不然那配器精美的旋律就会被削弱。这个圆舞曲的插入很可能是后加进去的（不管怎样，它不同于那些谎称是经作曲家同意的五花八门的删改版），它把音乐又引导回降 D 调上，这时被等音转换到升 C，并回到柔板的主部主题。当开头的音乐经过重新配器再现出来时，乐团让独奏者得到了他恰好需要的喘息，这里木管以它的简捷单纯与整个乐章的庞大精细形成了强烈对比。这个由乐团奏出的尾声被钢琴以一个戏剧性的、气势磅礴的经过句打断，这个经过句既具有连接终曲的作用，又完成了从

升 C 回到“主导的”d 小调的转换。

终曲可以说是所有为钢琴和管弦乐而写的作品中最华丽、最激动人心的音乐。现代钢琴的所有可能性都被充分开发出来：激烈的 d 小调开始主题、节奏紧促的 C 大调主题及其变形、以及 G 大调的愉快翱翔的旋律，所有这些闪光的段落，伴随着无限宽广的钢琴回响、伴随着拉赫玛尼诺夫特有的节奏活力、伴随着丰富的配器，都被一浪高过一浪地向前推进着。连这个乐章结构上的最大困难（如何为这样一个开头提供出变化和对比的音乐，而不使其兴趣点下跌）都被巧妙地解决了。主要主题的呈示部后面是一个很长的中间插部，这个插部由一系列短小的变奏组成，其主题变化无常而又十分轻盈，初看上去似乎与前面的材料没什么关系，但归根结底还是可以从终曲的开头主题和第一乐章的副部主题中找到根源。整个中部一直伴随一个降 E 持续音，在弦乐柔软音色的缓冲之下，钢琴意气风发地进行着杂技般的表演。这里一共有四个这种小型的变奏，一个比一个更加华丽诱人，其中在第二和第三变奏之间还插入了一个短小的间奏，把第一乐章的两个主要主题简略回顾了一下。这些变奏后来又被独奏者那重新开始的、像走钢丝般高超的技巧段落所取代。整个中间插部由一阵定音

鼓和钢琴的几个终止和弦圆满地结束在降 E 大调上。

这时第一部分的那些主题又重新出现，但都比原来低了一个调，并显得与原来完全不同了。那个快乐的 G 大调主题（这时已改为 F 调）在这里被延伸，直至 d 小调又被重新确立；然后，在属音的持续低音上，一个篇幅较长而又震撼人心的尾声，以一种越来越强的激动情绪，通过暴风雨般的钢琴八度音程的下泻，引导出钢琴和乐团旋律那欣喜若狂的最后迸发，那旋律明显是从这个乐章的第三主题演变而来的。在这个宏大的尾声中，拉赫玛尼诺夫投入了他一直为之保留的所有魔力和激情，因为要对这首如此辉煌、如此富于感情力量的协奏曲进行总结概括，真是一个不容轻视的挑战。从某种意义上说，《第三号协奏曲》是在浪漫派大师的作品中达到极限的一首，想用同样的风格手法来模仿这种作品都是极为困难的。拉赫玛尼诺夫自己肯定很清楚这一点，他知道如果再写下一首协奏曲，他必须得在形式上采用截然不同的手法，他也知道在一条完全陌生的道路上会遇到许多难以对付的陷阱。这大概就是为什么《第三号》和《第四号》两首协奏曲之间会相隔这么多年，也就是为什么当《第四号协奏曲》出现时，会让他的崇拜者们感到大为惊奇和失望。无论如何，这首协奏曲即

使不是十分成功也是一首很有趣的作品，而且近年来它又获得了更多的市场。然而它似乎永远也不会像享有盛誉的前两首协奏曲那样赢得听众和演奏家们的广泛喜爱。
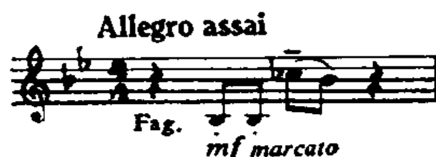
《g 小调第四号协奏曲》Op.40

根据作曲家本人的说法，是他对《第一号协奏曲》的修改工作促使他开始了这首《g 小调协奏曲》的写作。所以这首作品最早的草稿从 1917 年就开始了，不过其主要部分是在这之后很久才写出的。总谱完成于 1926 年 8 月，首演是第二年在费城（而不是像有些资料中所说的在柏林）举行。从听众和批评家们的反应来看，首演是一次凄惨的失败，尽管拉赫玛尼诺夫后来又在欧洲和美国坚持了几个乐季，甚至同意将其付印，但直至他 1941 年对其进行了很大改动之前，这首协奏曲一直没有被其他演奏家所接受。作曲家本人甚至在首演之前就曾对这首作品产生过疑虑，在给该作品的被题献者梅特纳的一封有趣的信中，他曾提到他担心这首协奏曲可能太长了。而实际上它一点都不长，令人不可思议的是，拉赫玛尼诺夫怎么会弄不清楚，比起他的《第三

号》甚至《第二号》协奏曲来，这首作品的篇幅（即使是在未修改之前）是何等简洁。他还为那个慢乐章的主题而担忧，他发现这个主题有些像舒曼（Schumann）《钢琴协奏曲》中的开始主题。那些不友好的批评总是指责那个主题听起来很像一首古老的儿歌曲调《三只瞎老鼠》（Three Blind Mice），然而奇怪的是，舒曼的协奏曲倒从未受到过这样的冷嘲热讽。

第一乐章以一个悠长的旋律开始，其中溶入了拉赫玛尼诺夫所特有的活力与悲观的混合体。这个主题几乎可以确定是写于 1917 年，它无疑反映出了作曲家在当时俄国那令人不安的秋天里的心境。这个主题的不寻常之处在于它的配器：它由钢琴双手丰满的和弦奏出，辅之以乐团厚实、洪亮的伴奏——这种配器安排过去拉赫玛尼诺夫总是留到协奏曲的最高潮及尾声中才用的。副部主题是一个迷人却又有些轻浮的旋律，在这个旋律上，钢琴与木管沉湎于温柔的对话之中，而实际上这个主题所起的基本作用，并不比紧接在它后面的那个跳跃的短小音型来得重要：

谱例 28



这个最先由巴松管独奏吹出的短小动机，最后将成为终曲里的主要主题。不过从总体来看，主题材料的优劣在这里已远不及拉赫玛尼诺夫风格上的改变更能引起人们注意，这种改变在这个乐章的绝大部分中都十分明显。当然这里所说的并不是风格上截然转向的变化：从前的拉赫玛尼诺夫还是完全能够听得出来。只是这里有了节奏上的更加自由和偶尔出现的粗糙的和声（频繁使用的平行五度，拉赫玛尼诺夫的和声老师阿连斯基一定不会感到满意），以及配器手法的拓展，而这一点是最重要的，它为后来的《第三号交响曲》和《交响舞曲》开拓了道路。

在再现部中，两个主要主题被颠倒了位置，那个原本由钢琴强有力的和弦奏出的悠长的第一主题，这时高高地飘在上面由小提琴奏出，下面是钢琴流水般的琶音伴随。这一段音乐写得十分出色。可是这个乐章中那短促而唐突的尾声却一直是一个令人困惑不解的谜，即使对拉赫玛尼诺夫最狂热的崇拜者也是如此——仅仅六小节急促的切分和弦，就把前面大段怀旧的浪漫情绪令人不快地草草结束了。这个尾声曾遭到了当时的批评家们异口同声的强烈抨击。不过既然多年之后，拉赫玛尼诺夫在对这首协奏曲作大幅度修改时，依然将它原封不动

地保留下来，它必定实现了作曲家某种特别的意图。

如果谁期待着拉赫玛尼诺夫的慢乐章听起来会像肖邦那迷人的夜曲，那他一定对《第四号协奏曲》中朴素的“广板”感到失望。这个乐章的绝大部分结构上都很简单，梅特纳的推测也许是正确的，他认为这个乐章可能是受到某种非音乐事物的启发，比如一个宗教的庄严行进队伍。拉赫玛尼诺夫广义地承认他经常受到一幅画或一首诗的启发，不过他历来对这些灵感的来源守口如瓶。具体提到这首乐曲，我们所知道的也不过就是梅特纳的那一点猜测看法而已，倒是还有另外一个线索——这个广板与拉赫玛尼诺夫的《图画练习曲集》之间存在着很实际的联系。当他发表最早的一组《图画练习曲集》时，他压住了其中c小调的第三首没发表。直到他去世后好几年这一首才发表，人们立即明白了原来他已把这首未发表的练习曲那优美的结尾部分派上了很好的用场，用在《第四号协奏曲》的慢乐章中。

像在《第三号协奏曲》中一样，这个慢板乐章与终曲之间也是不间断的。实际上，在“广板”最后几个小节的下行小二度音程，与“活泼的快板”开始的几小节之间，有着密切的联系，而且这个音程还构成了终曲主部主题的一个重要因素。正像我们已经看到的，这个主

题是从第一乐章那个只有四个音符的动机中发展出来的（谱例 27）——这也是拉赫玛尼诺夫如何使其大型作品前后统一的又一个例证，在很多这类作品中，首尾呼应的原则都是起主导作用的因素。

这首协奏曲的前两个乐章没有给演奏家们出什么技术上的难题，然而在终曲里情况却大不相同了。虽然它不像《第三号协奏曲》的终曲那样要求绝对的技巧和体能上的耐力，但它确是一首非常难弹的曲子，特别是从展现辉煌技巧的瞬间，到与乐团融为一体的段落之间的急速转换，这需要独奏者在难度毫不减轻的情况下快速调整，以适应一种完全不同的需求。拉赫玛尼诺夫在修改这首协奏曲时对这个乐章的改动最大。在中间插部里，一个嘹亮似号角声的三度音程动机与法国号独奏的浪漫乐句交替出现，并突然演变为一个带有拉赫玛尼诺夫早期特征的诗一般的抒情段落（这里又使用了意味深长的降 D 大调），这个插部以及其后令人震撼的末段中的很大一部分都被作了相当大的改动。在这里（这里说的是修订版）第一乐章中的一段重要音乐被引用进来并作了进一步的展开，使得整个作品更加统一。应当承认，虽然这首终曲并不是特别的长，但它还是有一些显得枯燥冗长的部分，特别是这个末段让人不时感到缺乏

条理。不过整体看来这还是一首很有趣的作品，包括其节奏上的自由、清晰而又色彩丰富的配器，特别是在这首作品中第一次出现的那种嘲讽的、偶尔带一点黑色幽默的气氛，这种气氛后来成为拉赫玛尼诺夫最后一首（从某些方面说也是最完美的一首）作品中的一个重要因素，这首作品就是为钢琴和管弦乐而写的《帕格尼尼主题狂想曲》。

《帕格尼尼主题狂想曲》Op.43

这首作品是拉赫玛尼诺夫的杰作之一。其曲式有着精心的安排，其配器是运用技巧的成功范例，它的独奏部分对演奏者和听众来说都是一种享受；此外它还具有如传奇故事般的才气和魅力以及无穷的节奏刺激。即使是通常不喜欢拉赫玛尼诺夫音乐的人也会为这首作品而倾倒：他们不能不承认这首作品观念上的独特性，以及对这一观念非常成功的贯彻。

如果拉赫玛尼诺夫 1927 年还在为《第四号协奏曲》的失败而感到沮丧的话（实际上，那次失败已部分地被他为合唱与管弦乐团而作的《三首俄罗斯歌曲》〔Three Russian Songs〕的成功所抵消），那么到 1931 年创作

《科雷里主题变奏曲》（Variations on a theme by Corelli）时，他已从沮丧中解脱出来。所以在1934年他着手写作《帕格尼尼主题狂想曲》时，他显然是充满自信的。下面这个事实本身就说明了这一点：他能够从一个曲调中预见出如此变化多端的可能性，而在一般人看来，那个曲调早已被勃拉姆斯、李斯特，更不用说帕格尼尼本人“榨”得干干的了。

福金（Fokine）于1939年用这首音乐编创了迷人而新颖的芭蕾舞，而拉赫玛尼诺夫似乎从一开始就有将这首音乐编成芭蕾舞的想法，连芭蕾舞的剧情说明都是他本人提供的，而且正如前面说过的，他常常从一些绘画或戏剧的潜在的标题性中找到刺激点。活灵活现的帕格尼尼的幽灵——一副苍白、瘦骨嶙峋、憔悴的样子——被这首作品巧妙的开头召唤出来。在这个开头里，主题以一种“缩略”的形态预示出来，这个被修剪了的主题轮廓先是由乐团奏出，然后被钢琴接替，这次是被用作加在主题上面的骨架般的边缘，主题本身则十分恰当地由全体小提琴的齐奏拉出。实际上在前六个变奏中，拉赫玛尼诺夫的手法是帕格尼尼本人在处理这一主题时所使用过的，在这里，钢琴与乐团相互之间一直严格地保持着一个速度。而在第七变奏中，首次出现了另外一个

主题，这个主题不是别的，正是在拉赫玛尼诺夫许多作品中起着非常重要作用的那首古老的葬礼素歌《怒神之日》。这时速度改为中速，当钢琴以简单而庄严的和声弹出那首素歌时，乐团则在背景中加进被增减了的帕格尼尼主题的片断。在整个作品中《怒神之日》的主题一次又一次地重现，每一次都带有戏剧性的效果，但是绝不能因此就认为这首狂想曲变成了有着两个同等重要的主题的变奏曲，帕格尼尼的主题一直是整个音乐的基础。在节奏又回到开始速度的第八变奏中，在拉赫玛尼诺夫对那个已为人们熟悉的旋律音型所作富于创造性的变奏下面，其主题的和声框架依然保留着。

第九变奏侧重的是对主题内在的一种魔鬼般性格形象的强调，而不是一般的变奏发展。为此，拉赫玛尼诺夫把一些鬼一样的声响组合在一起，包括用弓背拉弦发出刺耳的吱嘎吱嘎声和小军鼓干涩的敲打，以及紧张而无节拍的钢琴声部，它连续两次通过两个分开的八度音程弹出下行三连音，使不安的声响达到顶点。如此制造出的令人毛骨悚然的气氛也蔓延到了第十变奏当中，它以一个奇异的进行曲开始，看上去很像普罗高菲夫的笔触。这里，低音的旋律线是从《怒神之日》衍生出来的，同时钢琴也用八度音程较慢地、雷鸣般地奏出同样
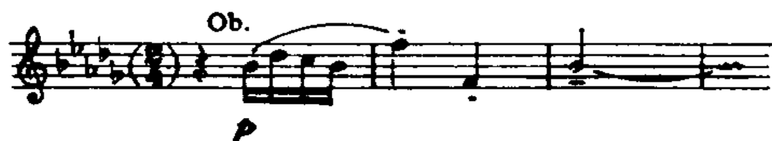
的主题，就像巨大的钟楼上传出的丧钟声。在这段变奏的中间部分，素歌的音调急促而有节奏地出现，明显带有一种亵渎的意味，而当进行曲重现的时候，它又高高地在竖琴、钢琴（左手）和钟琴上奏出，同时钢琴的右手则加进从帕格尼尼主题衍生的音型。接在这段讽刺性音乐后面的是一段即兴演奏（第十一变奏），这也是一个让独奏者发挥的华彩段，其中有一个由竖琴演奏的部分十分重要，它使音乐摆脱了到这时为止一直依附着的 a 小调。

从这里开始出现了一大段调性非常自由的音乐。首先是两个 d 小调的变奏，一个是沉思性、典雅的小步舞曲，另一个是充满活力的快板，在这个快板中，帕格尼尼的主题以一种新的、3/4 拍的形式出现，由全体弦乐奏出，并以钢琴的八度音程和厚重的和弦来作伴奏。接下来又是两个相关联的 F 大调变奏。在第一个变奏中（第十四变奏），那生气勃勃、令人振奋的旋律线全都交给了乐团（先是小提琴和木管，然后又是铜管），而钢琴则退到了比在前一个变奏里更不重要的辅助地位。事实上在第十四变奏的整个三十七小节中，钢琴只出现了十二小节，大概就是由于这个缘故，使得拉赫玛尼诺夫又作了重新考虑，他在中段的配器中又给钢琴加了可弹

可不弹的十二小节——迄今为止，演奏这首狂想曲的钢琴家们没有一个人不弹这十二小节。第十五变奏虽然与前一个变奏联系十分紧密，但却与之刚好相反，它把独奏放在异常显著的地位，其中的一半根本不带任何伴奏，另外一半乐团也只是稍稍地衬托了一下。

在一个很短的休止之后，音乐转到了一个降 b 小调、2/4 拍子并标有小快板的变奏，其配器带有一种典雅的室内乐般的精美。独奏的双簧管、法国号、小提琴、竖笛和英国管的乐句，与由钢琴、弦乐拨弦和竖琴组成的细密的伴奏交织在一起，而帕格尼尼主题前两小节的音型则成为其最突出的特征：

谱例 29



在第十七变奏中，能够使我们想起帕格尼尼的只剩下这个动机的最后三个音符了，它由铜管轻柔地吹出，后来又移到木管上。这段音乐似乎在被不安地搅动着，好像是在黑暗的转调的地窖里摸索着前进，直至音乐最终出现在黄昏与浪漫的调性——降 D 大调上。

那个现在已非常著名的第十八变奏，向我们清楚地

说明了拉赫玛尼诺夫是怎样轻易地就可以回到他那最流行的风格，如果他想这么做。仅仅通过将帕格尼尼主题原来的乐句上下翻转一下这样简单的手法，那浪漫的旋律与和声就如同泉水般地不断涌现出来，并且充满着热情与纯真，就像拉赫玛尼诺夫从前任何一首带有灵感的旋律一样。这个主题在由作为独奏的钢琴陈述一遍之后，马上被小提琴和大提琴接了过去，配之以钢琴丰满的伴奏，在这个第二遍陈述之后紧接着又是第三遍，在这里弦乐的翱翔显得更加欣喜若狂，而钢琴和竖琴也以更加丰富的和声织体来支撑它们。当然拉赫玛尼诺夫绝不会满足于对那个著名的旋律作三次同样的陈述，所以对旋律完全同样的重复从来没有超出过第四小节；这个主题的每一次出现都被赋予了不同的意图，它的最后一次出现把音乐引入了一个尾声，在主音的持续音上，钢琴以对那个开头出现过的翻转了的帕格尼尼主题动机所作的一连串轻柔的、告别性的回顾，结束了这段音乐。

第十九到第廿四变奏合起来构成了一个终曲，在这里音乐又回到了基本调性 a 小调上。帕格尼尼那传奇般的演奏，包括那令人不可思议的左手拨弦，被隐喻在第十九变奏中，而第廿和廿一变奏给人的联想则似乎是有关他的那些神秘的、魔鬼般的故事。在第廿二变奏中，

我们似乎听到一个幻觉中的“祈祷者的行进”（Marche au supplice，那个低音下行的经过句，据说是拉赫玛尼诺夫受到美国作曲家查欣斯〔Abram Chasins〕的一首叫做《行进》〔Parade〕的曲子启发写出的)，在那恶梦般的渐强之中又加入了《怒神之日》的宿命音调，在它们下面一个长长的主音一直持续着，直到后面一连串转调的琶音、音阶和华彩乐段翻滚的旋涡出现时，这个持续音才消失，这里钢琴终于又出现，以一个出人意料的调性——降 a 小调，再一次弹出那个主题。然而乐团却不能容忍这个调性，结果独奏者又被粗鲁地硬拉回 a 小调，从而进入充满激情和节奏感的倒数第二个变奏，这个变奏通过滚雷般的八度音阶和乐团爆发性的插入，以及独奏者从键盘一端飞掠到另一端，将音乐带入极其辉煌的最后一个变奏。这个变奏虽然一开始减慢了节奏，但很快就恢复了速度并将音乐推向高潮，通过乐团全奏怒吼般地奏出的一连串根音位置和弦，蓄意地引出《怒神之日》的粗鲁闯入。这首令人战栗的古老素歌本可以很自然地作为最终的结尾，然而这首独特作品的结尾却是十分机智的，也是不同凡响的：乐曲并没有以那种辉煌的倾泻来结束，而是结束在帕格尼尼主题最后两个带有嘲讽意味的、轻柔而干脆的终

止和弦上。

在写这首狂想曲时，拉赫玛尼诺夫已六十一岁，这一事实往往被一些人所忽略，这些人试图证明作曲家的远离祖国不仅造成了他个人的巨大悲伤，而且也毁掉了他的创作能力。这首作品向他们显示了他们是何等的荒谬。